

Ac. Esp. II - 222 Dupl.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

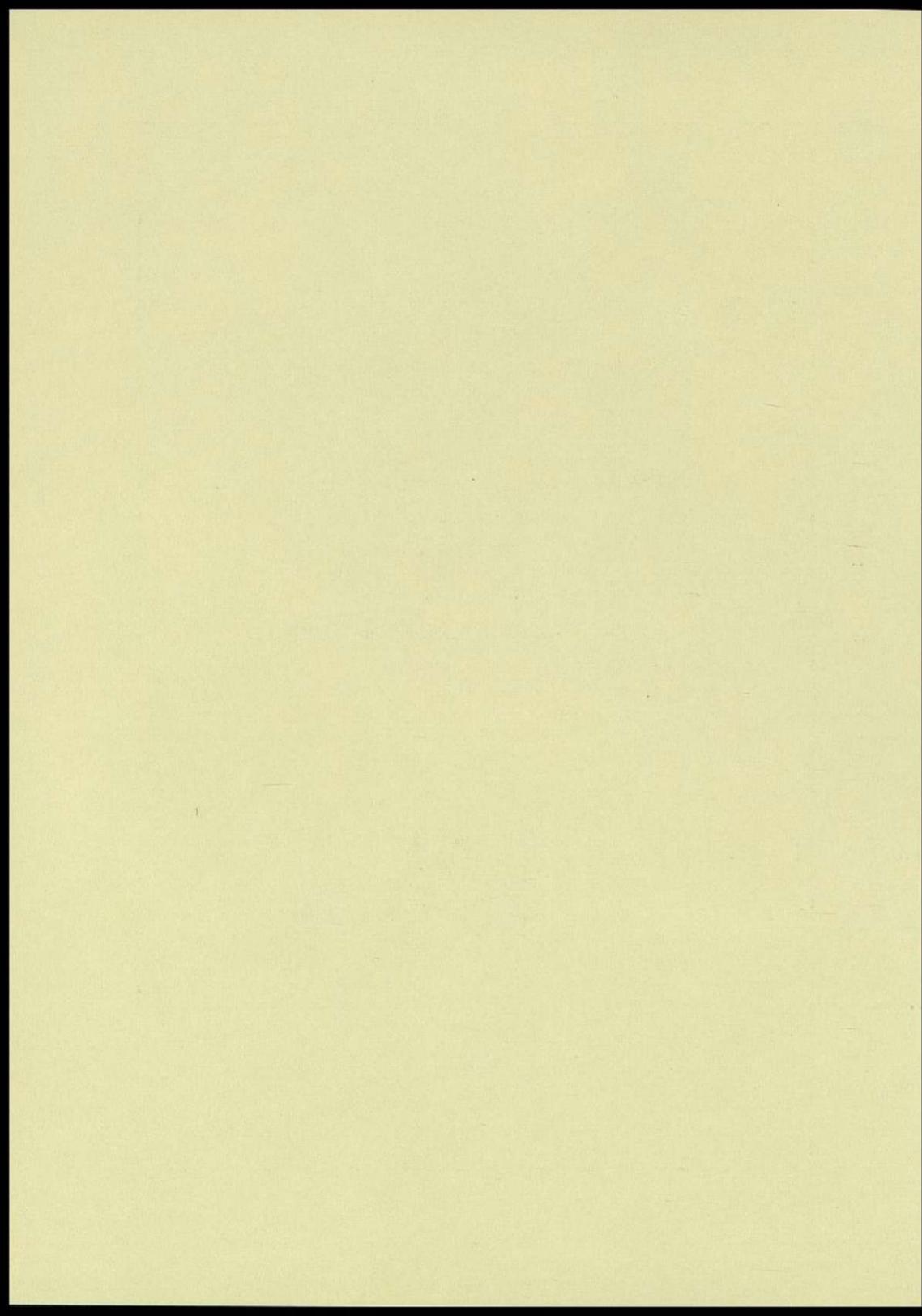
Poesía como participación:
hacia Miguel Hernández

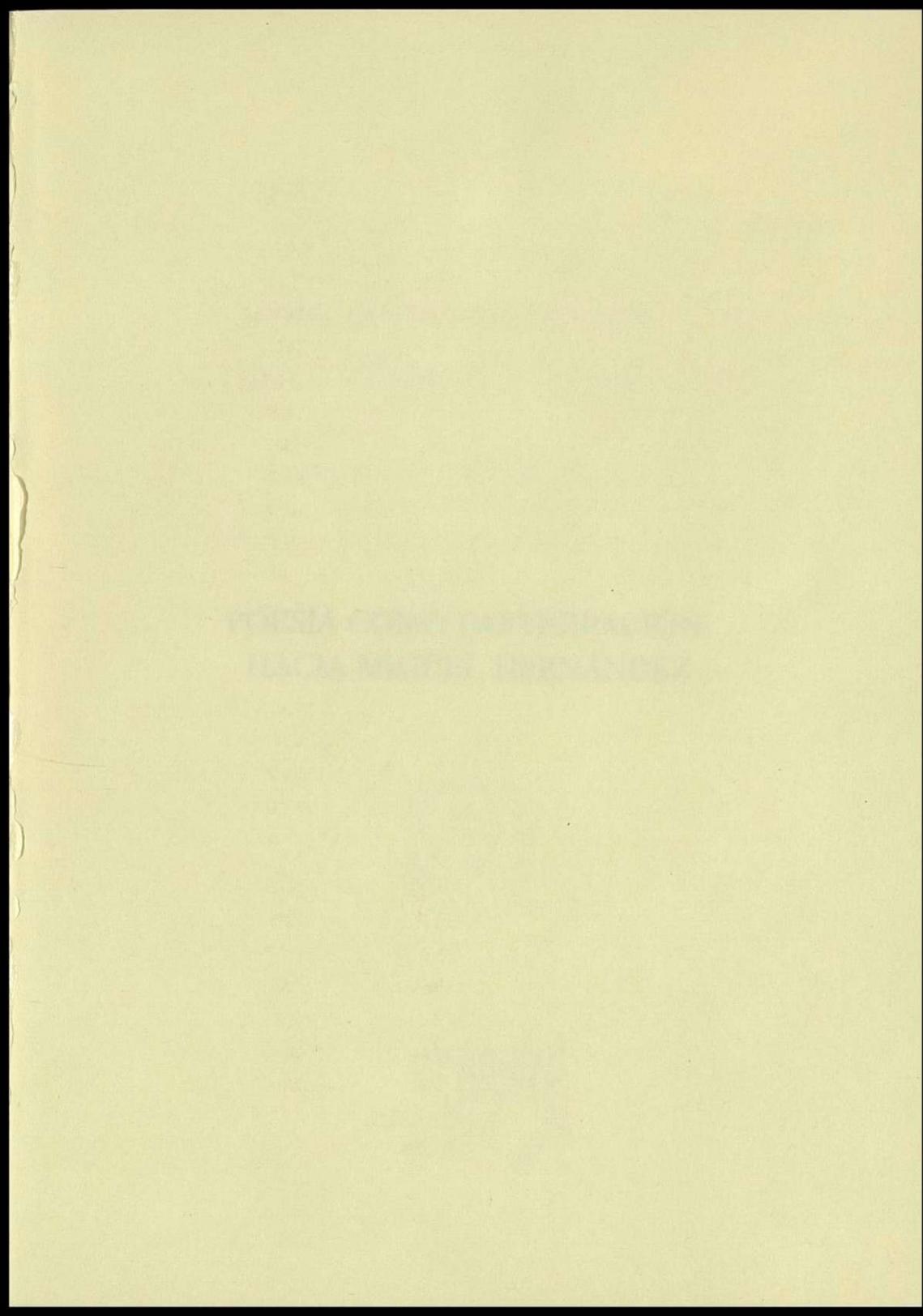
DISCURSO LEÍDO EL DÍA 29 DE MARZO DE 1992,
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL
EXCMO. SR. DON CLAUDIO RODRÍGUEZ GARCÍA
Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. DON CARLOS BOUSOÑO PRIETO

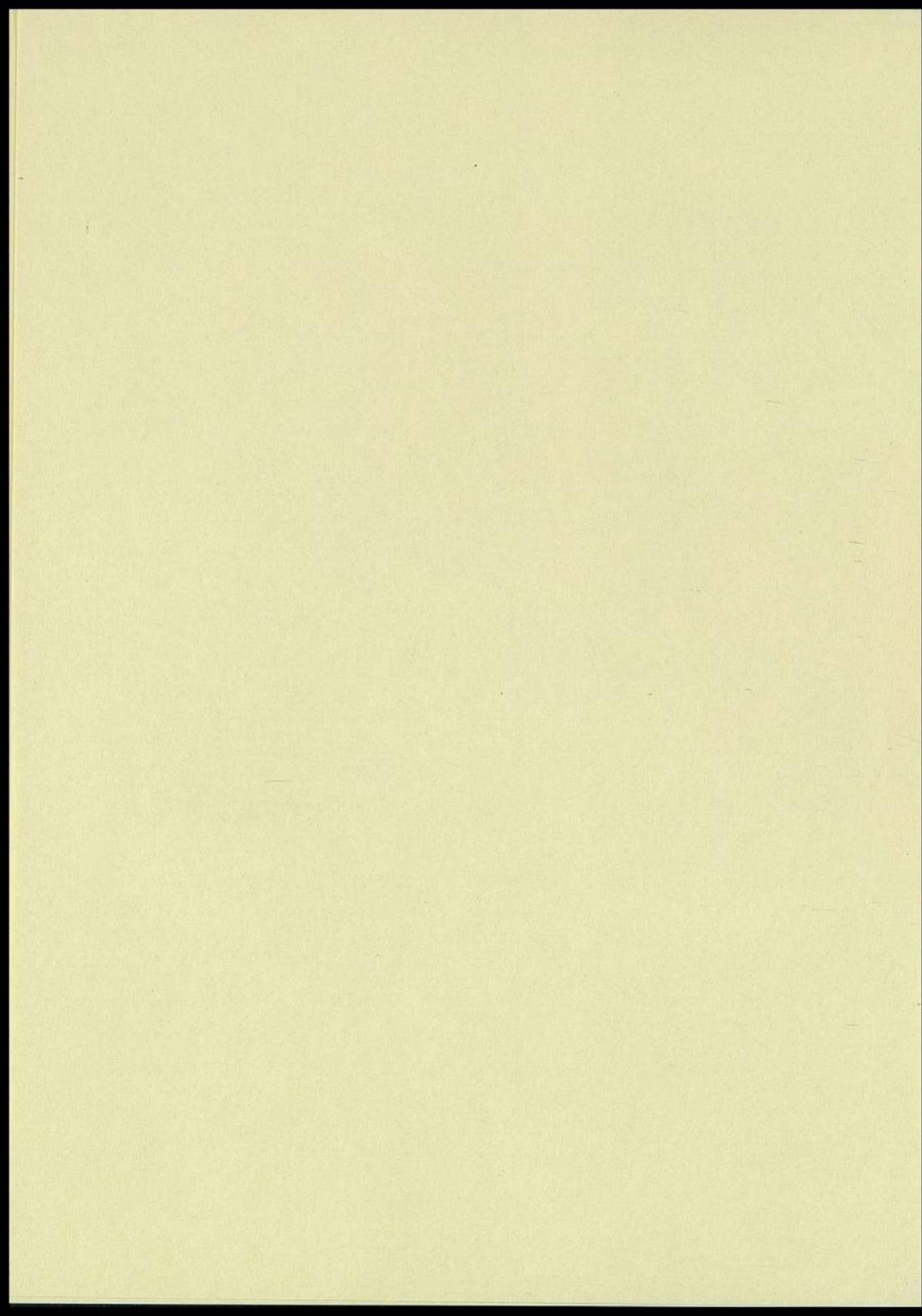


MADRID

1992







REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Poesía como participación:
hacia Miguel Hernández

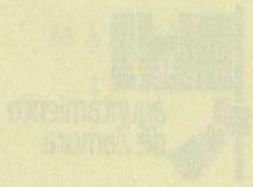
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

EDITADO POR DON GIACOMO ALESSANDRI GARCÍA

VALENCIA 1973

POESÍA COMO PARTICIPACIÓN:
HACIA MIGUEL HERNÁNDEZ



FORNIA COMO PARTICIPACION:
FACIA MIGUEL HERNANDEZ



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Poesía como participación: hacia Miguel Hernández

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 29 DE MARZO DE 1992,

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON CLAUDIO RODRÍGUEZ GARCÍA

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON CARLOS BOUSOÑO PRIETO



MADRID

1992

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Poesía como participación:
poesía Miguel Hernández

INSTITUTO LINGÜÍSTICO Y DE LA LENGUA DE LA RAE

EN EL INSTITUTO LINGÜÍSTICO Y DE LA LENGUA DE LA RAE

EDITADO POR DON CLAUDIO RODRÍGUEZ GARCÍA

CON LA COLABORACIÓN DE

EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y DE LA LENGUA DE LA RAE



D.L.: ZA-31 - 1992
Imprenta Raúl

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. DON CLAUDIO RODRÍGUEZ GARCÍA

DISCIPULO

DE

FRANCISCO DE DON CLAUDIO RODRIGUEZ GARCIA

FRANCISCO DE DON CLAUDIO

RODRIGUEZ GARCIA

Señores Académicos:

Gracias por vuestra benevolencia generosa, por la confianza que habéis tenido en mí al haberme nombrado miembro de esta Real Academia. Quisiera, y espero, ser digno de tan alta distinción a vuestro lado junto a tantos verdaderos maestros ejemplares. Al mismo tiempo me emociona, de manera muy especial, suceder a Gerardo Diego, sentarme en su mismo sillón porque fue el primer poeta de la «generación del 27» a quien conocí personalmente y leí, por circunstancias familiares que ahora no vienen a cuento. Momentos adolescentes, casi infantiles, que me han acompañado a lo largo de los años y que aún vibran y se acrecientan.

Afirmación de la vida, en todas sus manifestaciones, es su poesía con la esencia y la presencia humanas que se realizan en sus versos.

Hay que advertir que la libre y fértil variedad, tanto temática como estilística, no excluye la radical unidad entrañada de su obra, aun a través de aparentes y contradictorias conexiones necesarias, porque el gran poeta nunca estuvo ajeno a los múltiples acontecimientos, realidades que vivió y expresó.

Ya Pedro Salinas se preguntó si Gerardo Diego era un poeta tráfuga, tornadizo. Si las vanguardias, sobre todo el ultraísmo y el creacionismo, condicionaron decisivamente su poesía. O si, por el contrario, fueron Horacio, Virgilio, Garcilaso, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, la escuela sevillana, salamantina, cordobesa, granadina y se pueden añadir, el romancero y el cancionero tradicionales, la canción infantil, la poesía europea... Todo se asume y alienta con el latido y el pulso personales.

Audaz y peligroso, y también armonioso, es habitar la «constelación décimooctava» haciendo el itinerario «trueno... Siesta... en París», con escala íntima en Gijón, en Soria, en Numancia, hablando con los ángeles de Compostela, con su bahía natal santanderina, con los Madriles y la torería. Peligroso y arriesgado, porque la sensación de pirueta, de cabriola, puede desorientar al lector cuando se acerca a una obra tan extensa e íntima, tan proteica, tan renovadora e iluminada por resplandores inesperados y perennes, por tanta biografía incompleta ¿O completa? ¿Juego o fuego? Unamuno escribe sobre Manuel Machado (uno de los poetas preferidos por Gerardo Diego): «No es un virtuoso de la versificación, sino un poeta». Con mayúsculas. Palabras que, en rigor, se acercan a la obra de nuestro autor. En la poesía de Gerardo Diego, no se trata tan sólo de sorpresas, de intuiciones insólitas o arbitrarias (él mismo nos habla de «un

afanoso trabajo, de vacilación, enmienda», de una «atmósfera cálida y propicia»...) sino de una gama amasada de vivencias y de secuencias modificadas dada la variedad de las cosas, de las situaciones vitales, cercanas a la música, a su ayuda, a su forma, que llegan al «poema de creación», en tantos intensos momentos y acentos. La seducción fonética, la tensión de una palabra y la pericia, tan magistral, de la frase y de la estrofa, se conjugan, insisto, con los estímulos interiores del pensamiento, de la emoción viva. Esto es lo fundamental y lo duradero.

En mi adolescencia, junto a las orillas del Duero, tan hondamente cantado por Gerardo Diego, recitábamos de memoria su soneto «Insomnio» («aéreas llaves /te me encierran, recluyen, roban...») o el dedicado a Robert Schumann o a Debussy, y tantos otros versos inolvidables, como este fragmento:

Eso nunca. Un espejo de alcoba que se estime a sí mismo no girará para abrir paso a la invasión de las profecías. Antes se dejará segar en flor por una larga mirada procedente del Cáucaso.

Numerosos poetas de mis años estamos en deuda con Gerardo Diego. Y, en mi caso, como dije, aún más porque fue mi primer descubrimiento de la nueva poesía y porque vi la presencia inefable y eterna de «la nieve de la Gracia y del fuego del Misterio».

Voy a hablar de la Poesía como participación: hacia Miguel Hernández.

Poesía como participación:
hacia Miguel Hernández

Books and papers
of the
Rev. Mr. [Name]

Pienso que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas dentro del lenguaje. No se trata tan solo de comunicación, ni siquiera de conocimiento, que son naturales en cualquier situación humana. La vida, los cambios de la historia, el sentimiento y su forma, la realidad de la naturaleza con su fuerza originaria, la conciencia objetiva; el nombrar, pero no de manera pasiva, no como apariencia sino como un intento de poseer conforman dicha participación que es intuición y en el fondo es sabiduría. Asimismo lo sustancial no es el pensamiento sino su figura: ambos fermentan, se amasan, por decirlo así, junto a la intensidad de la percepción sensible. Y, al mismo tiempo, con la espontaneidad de la vida y su tendencia hacia la identidad y hacia la separación. La participación es anterior a toda evidente escisión. ¿Qué diferencia de emoción existe entre el surco derecho y el izquierdo, entre esa rama baja y esa alta, entre un latido y otro, entre la boca y el beso, entre el aire y el movimiento del gesto que siembra o siega, entre esa fina arenilla que ya no huele dulce, sino a sal, donde el río y el mar se desembocan, en el giro del brazo en el amor o en el asesinato?

Por ello el poeta —el creador— tiene libertad y esclavitud; vive consigo mismo, con todos, y ha de llegar a la contemplación viva, a la expresión viva.

Escribe Plotino:

«La naturaleza, contemplando su objeto, permanece en reposo; porque este objeto ha nacido en ella al permanecer en sí misma y ser contemplada. Es esta contemplación silenciosa y vaga, pues existe otra contemplación diferente y más precisa que esta de la naturaleza, la cual es una imagen de aquella. Por eso sus expresiones carecen de fuerza, ya que una contemplación sin fuerza produce un objeto sin fuerza». Como la diferencia de las cosas, su necesaria conformación, las posibilidades del poderío de las sensaciones para llegar a la viveza del sentimiento, al espíritu, que es aliento que nos invade y nos fecunda y nos arrasa, pero que participa y palpita en nosotros: sístole y diástole. Puede llegar, o no, la gracia divina «que se dice, y se hace» — como la poesía, escribe Fray Luis de León: «se avezina al alma»... «y con el deseo»... «y creciendo en ella»... «enciéndose de improviso como una llama compuesta de luz y de amor»... «y luego desaparece»... «y torna a luzir y cesar otro no se qué resplandor»... «y así por un espacio»...

La palabra (παρὰ-βάλλω) es como un proyectil, lanzamiento de la intimidación. Y también es «παρὰ-βολή», imagen, — εἰκόν —, Homero nombró a las palabras «voladoras», brotan de la bóveda de la boca como flechas y son activas, dramáticas, impulsan a la acción, incluso a «lanzar el sueño sobre los párpados». Bastaría recordar la Olímpica XI de Píndaro: «tensando (el arco) hacia

Agrigento diré una palabra veraz». O bien la Musa «alimentó para él potentísimo dardo lleno de fuerza». Además la Olímpica IX, siguiendo a Píndaro: «vamos, alce-mos variado y hablante monumento de palabras». Es la tarea del poeta como creador del pensamiento y de la emotividad con la palabra que se fortalece, se anima porque a los poetas «los conocemos por las palabras sonoras, que adaptaron los sabios arquitectos» (los poetas). Platón, en su «República» V, discute la palabra como casa: los nombres de las cosas con el adjetivo «οικεισ», domésticas, como habitantes del hogar, participadoras. Naturalmente el origen del lenguaje es de relación y de orientación, de energía. El apóstol San Juan anunció: el Logos hizo tienda, plantó escena, y habitó entre los hombres.

Esta casa puede ser un templo o una cárcel: ventanas que se abren o se cierran. Hay como manantial que fertiliza el tempero de ayer y de mañana; no es una «machine à vivre», como dice Le Corbusier.

Participación y ficción. Hay que tener en cuenta que los conceptos verbales algunas veces son como manuales, corporales, porque están situados a través de su peculiaridad y de su esencial personalidad. Entonces en poesía hay que «estar dentro» y hay que realizar la participación con el hombre, la sociedad, la cultura, la historia, en suma, y no como tantas veces y aún más ahora en torno a una «crítica práctica», en el vacío, exangüe, inútil y

desorientada. Y para ver hay que elevar el cuerpo, la vida entera entrando en la mirada. Llega el lenguaje como forcejeando entre sí, entre las puertas de la contemplación y la columna del alma, con rebelión y con resurrección, como un aposento y un taller: un impulso al ras del suelo o allá en el cielo que antes de que se efunda y de que cobre forma busca como alianza de ti, de mí, de las cosas. Llegando al aprendizaje incensante, a la creación que se asume y se aloja en el canto (yo diría emanación) y que es fugaz y por ello duradera porque la experiencia individual, que es donde se halla el venero e incluso la significación de la realidad y de la vida interior, se asegura y se desconcierta, se tañe en búsqueda de la revelación, de la perduración y, desde luego, de una renovación esencial.

Ernst Cassirer aclara: «Las grandes creaciones del arte tienen esa poderosa virtud de hacernos sentir y conocer lo objetivo en lo individual, plasman ante nosotros con trazos concretos e individuales todas sus formas objetivas y les infunde así la vida más intensa y vigorosa, la más poderosa sensación de realidad».

El arte verdadero crea algo nuevo, si no no es nada: por ello es ideal. El proceso creador es imaginativo y emocionante y sabio: una aspiración hacia un resplandor definitivo, hacia la participación cierta. Lo intensamente vivido tiene que estar intensamente expresado: a veces no tan solo con emoción sino con pasión (sentimientos muy distintos), que es sufrimiento y es canto, himno y

elegía, aleluya y réquiem. Y las lindes entre lo «interior» y lo «exterior», entre la intuición objetiva, esencial en el poeta, y la afectividad han de configurarse. La palabra se alza o susurra hacia lo que he llamado la contemplación viva. ¿Transfiguración, creencia? La realidad física está ahí, fuera de nosotros, pero, vuelvo a decir, su resina, su horno, sus variedades concordes o discordes actúan junto a la imaginación, y, sobre todo, con la levadura de la emoción. El poeta necesita, aunque no lo sepa, renunciar a su personalidad y, desde luego, a su originalidad. Quisiera entrañarse, identificarse con el objeto de su contemplación para renacer en él, para reconocerse en él. Se entrega y huye, se pierde y se encuentra a la vez, como renovado en el proceso poético, en la aventura de la visión, de la inspiración armoniosa. Lo cual no quiere decir irracionalidad, sino todo lo contrario: invención, en el sentido etimológico de descubrimiento, sorpresa. De ahí la vacilación radical en la que se encuentra el poeta. Si su misión, o su oficio, es poseer, expresar un alma tangible aunque tan sólo fuera por un momento para evitar su desaparición (como la de esa nube que está allí: ¿cómo si no habitarla, pudiera al menos retenerla?), ¿cuál es esa presencia de las cosas sin unidad? Hace años escribí que la voz, la palabra humana va excavando un cauce que puede llegar al oráculo del sueño o a la del ritmo de la naturaleza junto a la de la intimidad más inefable.

Pero una palabra participa de las posibilidades, situaciones en que se pronuncia o se escribe. Una sola pala-

bra, cuánto más una imagen, rechaza o atrae una serie de asociaciones que modifican y realizan el camino y el temple de la creación poética, que, por consiguiente, no es lógica. La autenticidad y la falsedad de la poesía sólo se pueden apreciar, en último término, por medio de sus resultados afectivos: de aquí su precariedad, su temporalidad y su perduración, como dije. Es la experiencia la que lleva confusión y fricción porque el acorde vital intenta ser simultáneo. Como el poema, que no es tan sólo la expresión de un suceso concreto sino que es su aparición amasándose con la inteligencia y con la sensibilidad del poeta, con su manera de vivir en todos los sentidos. El poema es dueño y servidumbre, como sonido incluso, como ritmo que no es solamente «fermosa cobertura» o melodía sintáctica, efecto meramente plástico y sonoro de la fonética, ambos, sin embargo, tan importantes, sino esencia, conocimiento con el cual se completa la experiencia. Si no hay ritmo personal no hay poesía, por lo tanto. ¿O es necesario que la poesía se aleje de la persona y encuentre una virtualidad a través de la retórica? ¿Dónde están los niveles de vivencia, de cultura? Estoy insistiendo en que el arte, la poesía, han de instalarse en la nervatura, por decirlo así, central de la vida, no como algo marginal, experimental, como un «campo llano» o «tábula rasa» pronta a ser oscurecida por cualquier huella o norma, código o cambio de estilo. La generosidad y la destrucción de la vida en el sentido más profundo hacen que la poesía sea rebeldía, la inconformidad le es

esencial. El poeta no tiene carta de inmunidad, ni siquiera ha de ser «actual» adrede; aunque en sus poemas las palabras sean expresión de una civilización desintegrada y pútrida, el poema ha de estar integrado, seguro y fresco. La locura armoniosa. Hoy mismo la ciencia, la técnica, las relaciones matemáticas, físicas y químicas además de los medios de comunicación y del intento de hacer la cultura internacional, en fin, el «experimental apparatus» buscan un hecho externo mientras el poeta ha de ensimismarse y ofrecerse, vuelvo a decir, en la aventura y en la efusión de la verdad interior. Entonces no se trata de escribir «acerca de algo». La vida no es poesía, pero la poesía es vida aunque hable de muerte. Nos hace participar fuera y dentro de nuestras costumbres, en lo que nos presenta y nos oculta como una ficción real y estética, llevándonos más allá («donde la flor sin nombre». «Là bas-là bas fuir»...) de lo actual tan pronto como la imaginación vibra densa junto al pensamiento, o mejor dicho junto a la meditación dentro del canto. El poeta tiene que buscar, robar lo secreto, lo sagrado, abrir el sagrario: una complicidad y una servidumbre, una salvación y una condena. Ha de estar en el pulso y el cambio de la vida a cada instante que nunca hay que esperar sino estar en sazón de recibir, saber lo que es valioso o no para nuestra residencia en la tierra con todas las circunstancias.

Sí, un canto. Un deslumbramiento, una reverberación interior, que nos trasfigura y nos traspasa con el lenguaje;

si no la participación no halla su plenitud ya que está esperando ser revelada. El alma, como el cuerpo, es plástica y no armónica, y en el contorno de la contemplación se conoce a sí misma, tan solo en fugaces momentos inefables y duraderos, quizá semejantes a una geometría y a una teología intemporales, y fijas, fulgurantes, como musicalidad estremecida o como un color que se deslíe y se maciza. Es la inspiración como una enajenación luminosa, misteriosa y cierta; es entonces cuando el poeta escribe y realiza de manera plena sus sentimientos y su destreza; es decir despierta y se asombra. El proceso hacia el poema hace que el lector (¿dónde? ¿quién?), participe en situaciones más o menos similares a las de la experiencia emocional del autor. Que los comparta o no, o se las imagine, o sueñe, es otro asunto.

Ahora bien: la poesía entraña moralidad, o sea, vida humana, semejante al respirar y no ordenar por los predicadores sino por los poetas, como dice Shelley. El poeta necesita libertad y responsabilidad: una fuerza cohesiva, solidaria y rebelde, como he dicho. Sus problemas son los problemas humanos, plurales, pero él busca la unidad, la claridad imposible de la creación, que no necesita ni aspira a llegar a una comunidad en determinados procesos históricos ni aún menos a la fijación de los hechos culturales ya que están como en vilo y cambiando como savia y estertor en el centro mismo de la poesía.

Basta ya de tantas vanas teorías. Miguel de Unamuno escribe una redondilla ripiosa (el ripio muchas veces es como la sal de la versificación):

Pensamiento filosófico
mientras no te hagas paisaje
no serás en nuestro viaje
sino coche catastrófico.

Estamos en Orihuela, en la historia o leyenda, en la comarca del bajo río Segura, de cauce angosto. De un lado la huerta y del otro la vega, próxima al litoral donde el río traza una curva para buscar ilusionadamente, desbordadamente, con vecindad de la marisma, el mar entero. Junto a la fertilidad y la exuberancia de la tierra y del cielo se ahonda la sequía. Hacía el año 1630, como ahora, hay gran variedad de olmos, álamos, fresnos, chopos, albares, sauces, pinos, palmeras. Y en la sierra robledales, carrascales. En las vaguadas higueras y almendros. Y el monte bajo se puebla de lentiscos y de los fieles romeros, buenos para las colmenas. Higos, almendras, miel, viñedos y, sobre todo, trigo. Y el olivar entrañable cara al cielo, recio y con sombra que puede ser consuelo o pesadumbre entre los tallos finos de la muerte. El ganado, abejas, grillos, cigarras, ruiseñores y canarios, el gallo sexual, la rana, la virilidad trágica del toro y laboreo. Más que el regadío domina el secano. Como domina el clero desde la Edad Media hasta el jesuitismo, decisivos en la sociedad oriolana —la Oleza del gran Gabriel Miró— junto a la nobleza, el linaje y la milicia.

Ahí Miguel Hernández, un muchacho que a los quince años tuvo que dedicarse al pastoreo de cabras por orden de su padre que había perdido su negocio lechero. Todo está como armonizado y destrozado. La convivencia con la naturaleza es sustancial porque es el descubrimiento de la vida. No es tan sólo el «color local» como se escribe despectivamente, ni de la tierra, sino del terruño, de la profunda «morada amarilla». La amistad cuando uno se entrega a los demás, la lectura, el estudio en la «generación olocense» de 1930: Ramón Sijé, Carlos Fenoll... Esta solidaridad con la naturaleza y con los hombres que, en el fondo, es un reconocimiento, se acendra en su genial asimilación de la tradición poética, no tan solo española. He aquí el problema: la cultura y la naturaleza. La pericia, el oficio de poeta y la concepción de dicho oficio, la facultad de personalizar lo escrito por otros; la inteligencia lúcida y rigurosa de Miguel Hernández y su «talento» esencial. La tradición gongorina es evidente en cuanto a la forma pero no en cuanto a la «actividad» individual; pero todo estilo conlleva una renovación, en el sentido más pleno de la palabra, latiendo en la tradición vivaz. Como lo son los primeros peldaños de la poesía de Miguel Hernández. El poderío sensorial (y no sé por qué se dice barroco) se funde con la realidad pulsada, apasionada, claramente retórica y artificiosa, como «ejercicios para piano», en un muchacho de veintitrés años que es perito en lunas (con cita de Paul Valéry). Y admirador de Paul Verlaine. Miguel Hernández escri-

be equivocada y humildemente: «imitaciones harto serviles y bajas, reminiscencias»... Es así; pero no tanto. Oíganos su tono:

Este paisaje sin mantel de casa
gris, ¡ay, casi ninguno en accidentes!:
los pastos pobres... la colina escasa
de trigo... los cristales no corrientes...
Sólo al final frustrando el gris, en masa,
colores agradables a los dientes
enconan el paisaje de destellos,
y se abre un cigüeñal de ávidos cuellos.

Esta vehemencia, este brío amoroso son una afirmación del sentimiento como origen de la poesía. Estamos ante el «más corazonado de los hombres» que nos habla «corazónmente». La pasión no es igual a la emoción, como he dicho, y lo intensamente vivido se encarna con lo intensamente expresado: un estallido, un rayo que no cesa, el acecho del ser humano; «todo es peligro de agresiva arista», la palabra lejana de la serenidad es como un «huracán de lava» y, premonitoriamente, «en el presidio de una almendra esclava» o bien un panal vibra «horriblemente acribillado». Dice Juan, protagonista de la obra teatral «El labrador de más aire», título muy revelador:

«Pido más pasión y pido
más vehemencia, más vehemencia».

El lenguaje, el estilo tiene que ser patético, trágico, entre el pensamiento y su plasticidad. Mas el pensamiento late implícito en el canto, sonando en él como el arroyo dentro de su fluir. Y en Miguel Hernández el pensamiento apasionado es la «representación de una totalidad viviente, pero singular», según escribe Hölderlin. Se podría añadir que la pasión no es ciega, sino sabia, y es como una virtud. La participación con la naturaleza y con los hombres nos traspasa y nos impulsa con certeza no simulada como en tantos escritores. Leemos respirando vida. Cuando estaba más o menos vigente durante aquellos años hablar de «poesía pura» o, como ahora, de estructuralismo, semiótica..., etc., hay que responder que no se puede situar ni menos establecer con códigos una experiencia poética desde fuera de ella, de lo que no es.

Quisiera señalar que los grandes disecadores (iba a escribir taxidermistas, pero me parece una palabra irrisoria) intentan admirablemente dar apariencia de vida, por ejemplo, al gato de Baudelaire, al cuervo de Poe, a las golondrinas de Bécquer, al ruiseñor de Keats, al pez espada de Aleixandre, al burro de César Vallejo o de Juan Ramón Jiménez, a la abubilla de Montale, al moscardón azul de Dámaso Alonso, al caballo blanco de Rilke, al grillo de Gerardo Diego..., en fin, hasta a la noche oscura castellana de San Juan de la Cruz y al aire musical de Fray Luis de León. Ortega y Gasset, entrando en la pintura de Velázquez, escribe: «La tradición estúpida que coloca al arte en no se sabe qué región exenta y extravital

tiene que quedar desnucada. Sólo así podrá comenzarse a hablar de arte con algún rigor y sentido y no, como es uso, hacer de lo estético una behetría de mar a mar. En el hecho de ser pintor desemboca la vida entera de un hombre y, por tanto, la de toda su época».

Volvamos a la pasión, que es lo primigenio. Si la realidad consiste en la afectividad, en una penetración o un laboreo y estar nativo y cautivo en ella es estar entregado, ofrecido, nos hallamos en los grandes poemas de Miguel Hernández ante el origen futuro: el pueblo, la canción, la teología y el arte.

Lo fascinante y lo tremendo. He aquí, según creo, la clave de la creación poética verdadera. Junto a la sangre y el rocío Miguel Hernández sabe que

un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida
extiende un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.

Y que dentro de la herida sola y dilatada será un cadáver de espuma, una estrella ensangrentada. Rastrojos de difuntos, rayos y hachas estridentes se arriman al alma colmenera y a las aladas almas de las rosas del almendro de nata. Égloga y Elegía. Garcilaso y Quevedo. Con Garcilaso:

Hay una sangre fértil y distante,
un emjambre de heridas:
diez de soldado y las demás de amante

Está clara la falsedad o la ignorancia al tratar de surrealismo en la literatura española. ¿Lo real, lo irreal? Lo cual es evidente ya en los primeros poemas de Miguel Hernández: «entre todos vosotros, con Vicente Aleixandre y con Pablo Neruda, tomo silla en la tierra». Así «Pasión de la tierra», de Aleixandre, escrito entre 1928-29 y «Residencia en la tierra», de Neruda, comenzado en 1925 influyen en su estilo muy relativamente aunque lo enriquecen: «la palabra que circula por la sangre» o «a atraer los relámpagos más niños que buscan el misterio» o bien «que un proyectil disparado acaba siempre tomando la forma de un niño» de Aleixandre. Vida como llaga violenta, con resina y con polen.

Cuando se abre una casa, al entrar en ella no se conocen bien las cerraduras, la alondra mañanera que canta en los pliegues de la llave, si hay quicios o aleteos. La casa es necesaria y por ello produce una vivificación, porque es un hogar, un fuego; por ello el canto del poeta es palabra hospitalaria, cercana y lejana aunque siempre deja la herida. Y también un sentimiento cotidiano, una presencia de los objetos y de las palabras: el idioma está localizado y se alienta y se asienta en voces algunas veces dialectales y así está pleno de intimidad y de continua creatividad emocionada. La apremiante vitalidad de la existencia se arrima a las cosas, al amor de su lumbre, con sudor, con olor, con sabor, «el sabor de la tierra», con el oído, con el tacto sobre todo: el sentimiento de las

manos; «asimiento y lenguaje», como en Gabriel Miró, ya que el servicio de las manos entra en el uso de la expresión. Junto a las paredes, las ropas, la cocina, espejos despoblados, la piel de la puerta, la ascensión de la escoba, la cama, las sábanas, el aire que ronda faldas en la habitación y el viento ceniciento clamando, y también el armario, cuando, al abrirlo, no se sabe si hay avispa o miel, cielo y tierra limpios en la abierta camisa campesina. ¿Pero qué pasa?:

Rencor por el mundo,
amor por mi casa.

Cuando

Mi casa contigo era
la habitación de la bóveda.
Dentro de mi casa entraba
por ti la luz victoriosa.

Mi casa va siendo un hoyo.
Yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida, desde la alcoba.

Pero cuando llueve siento
que las paredes se ahondan
y reverdecen los muebles
rememorando las hojas.

Mi casa es una ciudad
con una puerta a la aurora,
otra más grande a la tarde
y a la noche, inmensa, otra.

Mi casa es un ataúd.
Bajo la lluvia redobla,
y ahuyenta a las golondrinas
que no la quisieron torva.

En mi casa falta un cuerpo.

Dos en nuestra casa sobran.

No me da tiempo para hablar del amor y del sexo, ni de virtud ni de lujuria, de cómo la multiplicidad de sensaciones buscan la fusión con un cuerpo, no con varios, de biología, de psicoanálisis o, en fin, de trasladar el método «resolutivo y compositivo», ya enunciado por Galileo, del campo de la física y de la fisiología al de la psicología. La casa es el cuerpo de la mujer, de «una mujer», de la novia, de la esposa, de Josefina, a quien escribe que «he nacido para quererte a ti sola». En la obra de nuestro poeta el impulso erótico madura en el retorno futuro, en lo patrio, es decir, en lo natal: bóveda y vientre. Canto poro a poro, boca a boca. Es posible que en la historia de nuestra literatura haya pocos autores como Miguel Hernández en cuyos versos se pulse tan intensa y acuciantemente la participación entre dos cuerpos: «yo no quiero otra luz que tu cuerpo ante el mío», porque «toda

la creación busca pareja» y es el tiempo y la hora «del macho y de la hembra». Cuerpo o, mejor dicho, soma, ansioso dinamismo de su esencia gozosa y sufrida. He aquí el origen hasta llegar a la boda, al tálamo sobre el campo, a la simiente lúcida y al sol sin ocaso del vientre de la mujer, a la alegría sangrienta en cada surco, en cada acequia madre. La unión con la naturaleza, con la tierra estelar y con la propia vida se conoce y se dice a través del amor, que en su fondo ha de llegar a la fecundación con el «sagrado semen» que penetra en el «útero eterno» con palabras de Rubén Darío. Amor es totalidad y vivificación. He aquí su fruto seguro: el hijo porque es

«Hijo de la luz»

Tu eres el alba, esposa: la principal penumbra,
recibes entornadas las horas de tu frente.
Decidido el fulgor, pero entornado, alumbra
tu cuerpo. Tus entrañas forjan el sol naciente.

Centro de claridades, la gran hora te espera
en el umbral de un fuego que el fuego mismo abrasa:
te espero yo, inclinado como el trigo en la era,
colocando en el centro de la luz nuestra casa.

La noche desprendida de los pozos oscuros,
se sumerge en los pozos donde ha echado raíces.
Y tú te abres al parto luminoso, entre muros
que se rasgan contigo como pétreas matrices.

La gran hora del parto, la más rotunda hora:
estallan los relojes sintiendo tu alarido,
se abren todas las puertas del mundo, de la aurora,
y el sol nace en tu vientre donde escondió su nido.

Tú eres el alba, esposa. Yo soy el mediodía.

Y, de nuevo, en el poema («Hijos de la luz y de la sombra»):

No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia

seguiremos besándonos en el hijo profundo.
Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
se besan los primeros pobladores del mundo.

El mundo es impuro, y el poeta verdadero es puro, aun a pesar suyo. Por ejemplo, cuando se habla de poesía social o política o simbólica o metafísica o postmoderna, ya no digo mística, que es el colmo, etc., al escritor puede tentarle utilizar una idea, no una creencia, porque ve en ella fértiles y públicas posibilidades de éxito. En la poesía fiel de Miguel Hernández se asume, en el fondo, un desafío al falso progreso, a su desolación y a su injusticia, que impiden la libertad humana y su esperanza, como escribe Fray Luis de León:

Dichoso el que jamás ni ley ni fuero,
ni el alto tribunal, ni las ciudades,
ni conoció del mundo del trato fiero.

Hay que llegar a un mundo nuevo porque se parte de la corrupción de la realidad; hay que ir en contra de la autoridad constituida que ignora la consiguiente vibración, y no aniquilación del pasado y del posible futuro. El tema ya no es el hombre, sino los hombres: la colectividad y la convivencia, las formas de vida, la conducta, el deber, la responsabilidad profunda que hay que asimilar y superar de acuerdo con nuestros ideales. De ahí la lucha, el carácter combativo de toda forma de vida, el antagonismo, el partidismo. Y el posible cambio de la historia de España en guerra civil. Hay que defender los valores del pueblo de manera voluntaria por un poeta indomable de veintiséis años que no puede ser un mero espectador, como tantos, sino un ilusionado soldado, un comisario político.

El poeta, sin renunciar a su genio individual, se da cuenta de que el escribir poesía en aquellos trágicos momentos es algo diferente. Esto es esencial: su oficio ha de ser distinto, repito, su voz y la palabra que tiene entre las manos ha de ser útil, activa. Poesía de militancia, de trincherera, porque ya decía Guzmán de Alfarache: «no hay hombre con hombre... todos viven en acechanza, los unos con los otros...». Miguel Hernández lucha hasta el fin por la solidaridad humana. Graves empresas las de la soledad y las de la solidaridad. Pero

¿Qué hice para que pusieran
en mi vida tanta cárcel?

El arrullo de las rejas de los enamorados labradores se hace ventana desde la que se ve, y se oye lo tenebroso de la vida, y la participación en la colectividad, pueblo adentro. Sufrimiento y ofrecimiento: «Llevar dolor a la tierra, felicidad a la tierra», y aún más en aquellos momentos:

Tristes guerras
si no es amor la empresa.

Tristes, tristes.

Tristes armas
si no son las palabras.

Tristes, tristes.

Tristes hombres
si no mueren de amores.

Tristes, tristes.

«Ya solo reza el corazón, no canta», como dijo Antonio Machado. La exaltación se convierte en meditación, ausencias, y esperanzas íntimas, plenas de conciencia entre el drama común y el amor personal; y el estilo es buído y sutil, con estremecimiento recogido, cercano al alma, música y canción solas junto al pedernal del dolor, de un diario tenso como la presión fogosa o la imagen de una huella o de un silbo vulnerado, sereno de simiente, lejano de la sequedad de la desconfianza, del desaliento, más valiente que nuestro miedo a su honda rebelión, al odio incluso, a su alta resurrección, a la sencilla servidumbre y a la fecundidad estre-

mecida y solitaria (como en Lope de Vega, en César Vallejo o en Lorca) del amor sin remedio del espíritu, de la alta gracia de la poesía, del pétalo —ahora no torrencial como el río Segura— sino cristalino que germina y sangra con el polen de la vida prisionera y aún más con el de la muerte, casi como un suspiro, con el veneno y la cura de la melodía popular, copla y romance asombrados entre amargura y alegría tan cercanas y ausentes, habitadas y esbeltas.

La participación es, por lo tanto, real, esperando el viento del pueblo. A veces nuestros grandes poetas, tan españoles y entrañados en nuestra historia, tan locales y por lo tanto universales como Miguel Hernández se equivocan porque no hay sepultura ni fronteras para la imaginación:

«Un albañil quería... No le faltaba aliento.

Un albañil quería, piedra tras piedra, muro tras muro, levantar una imagen al viento desencadenador en el futuro.

Quería un edificio capaz de lo más leve.

No le faltaba aliento. ¡Cuánto aquel ser quería!

Un albañil quería... Pero la piedra cobra su torva densidad brutal en un momento.

Aquel hombre labraba su cárcel. Y en su obra fueron precipitados él y el viento.

Pero el viento del pueblo alienta en cada uno de nosotros siempre y es salvación que bendice y maldice toda una vida entera, junto a la poesía verdadera e imperecedera.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. DON CARLOS BOUSOÑO PRIETO

CONTENTS

iii

FRANCIS AND JANE BOURNE PIERCE

La poesía de Claudio Rodríguez

Sistema académico

... Claudio Rodríguez es un poeta que ha vivido en la España de la cultura del siglo XX, pero que ha mantenido una actitud crítica y una conciencia de la realidad que le ha permitido ser un poeta de su tiempo y de su país.

LA POESÍA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ

... la poesía de Claudio Rodríguez es una poesía que ha vivido en la España de la cultura del siglo XX, pero que ha mantenido una actitud crítica y una conciencia de la realidad que le ha permitido ser un poeta de su tiempo y de su país.

LA POESIA DE CLAUDIO RODRIGUEZ

La originalidad de Claudio Rodríguez

Señores Académicos:

Que Claudio Rodríguez entre hoy en la Academia es un acto de estricta justicia y de alegría para todos, ya que su nombre es, sin duda alguna, a mi entender, uno de los cuatro o cinco mayores de la poesía de la posguerra, y, en cuando a su propia generación, nuestro poeta resulta el de expresión más personal, el más radicalmente diferenciado. Se abre por cualquier sitio no importa cuál de sus libros, se leen dos o tres versos, e inmediatamente sabemos por la mera dicción, de quien es la pluma que los ha forjado. Pero si realizamos otra experiencia, y prescindimos del modo mismo en que se modula el pensamiento, atendiendo sólo a éste, el inmediato reconocimiento surge con la misma rapidez. Y aún cabe un experimento más extremoso. Dar de lado ambas cosas, pensamiento y cauce del pensamiento, poniendo esta vez el oído en la vibración emocional con que se nos insta, y ocurre lo propio: ese sentimiento que está ahí, embargándonos el sentido, no puede ser sino del poeta en cuestión. Y todo ello realizado en cada verso de cada poema con una intensidad que jamás desfallece.

Y luego otra cosa muy importante, relacionada, aunque no tan visiblemente, con la originalidad: la variedad con que Claudio Rodríguez nos propone su singularísima contemplación de las cosas, viendo a estas desde numerosas y siempre inesperadas esquinas, desde otros rincones y nuevas perspectivas. Le parece al lector que el poeta ya le ha dicho cuanto tenía que decirle desde su especial desarrollo cosmovisionario cuando de pronto llega otro poema, y otro, y otro, que profundizan o renuevan o ponen en un diverso diapasón el esencial mensaje. Todo esto que digo, y que la lectura reciente de toda la obra que ahora intentamos avistar me ha confirmado de nuevo no son sino formas de la originalidad de que he hablado antes. Aunque han pasado ya muchos años, me acuerdo aún del efecto de sorpresa que la lectura en 1952 del primer libro de Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad*, inédito a la sazón (el libro se publicó al año siguiente), produjo en mí. Me hallaba de pronto frente a un poeta completamente desconocido y sumamente joven (tenía su autor dieciocho años) que, sin embargo, aparecía en el escenario de la literatura española con un arte maduro y fuertemente personalizado. Me pasmaba, pues, a la par (dada la edad casi inverosímil de su autor) el carácter único de su dicción y la perfección de ésta. No recordaban los versos de *Don de la ebriedad* los de ningún otro poeta español, y ello en un sentido, hasta donde tal cosa cabe, absoluto, pues no sólo no delataban influjos, en el sentido malo de este vocablo, sino que, de algún modo,

tampoco en ese otro sentido en que la palabra «influjo» no supone demérito. La voz de *Don de la ebriedad* parecía llegar de parte que no era la tradición hispana. Claudio Rodríguez me confesó más tarde que por aquellas fechas no había leído todavía a ningún poeta contemporáneo de nuestra lengua, aunque sí a los clásicos, y que, de la extranjera, conocía sólo poesía francesa, en especial la obra de Rimbaud. Esto explica, en alguna parte, la sensación que yo experimenté en mi primer encuentro con *Don de la ebriedad*, pero no la explica por completo, pues a la vista está que el libro en cuestión tampoco evoca en nosotros la imagen de Rimbaud, ni la de los poetas franceses del siglo XIX, o, en todo caso, los evoca sólo muy vaga y remotamente, en la utilización, a veces, por ejemplo, de ciertos materiales irracionales. Por tanto, la originalidad de Claudio Rodríguez como poeta no procedía sustancialmente del hecho negativo de su falta de contacto, por aquellos años, con la tradición poética española: nacía, en lo esencial, de la personalidad misma de su autor, como sus siguientes libros (*Conjuros*, *Alianza y condena*, *El vuelo de la celebración* y *Casi una leyenda*) han venido a proclamar, puesto que estos son el dispar desarrollo y cabal cumplimiento de la misma íntima melodía. El acento de Claudio Rodríguez, siguió siendo personalísimo y ello cada vez más. Y no sólo siempre lo fue con respecto a los otros poetas, sino con respecto a sí mismo: cada uno de los cinco libros que de él han aparecido significa un cambio importante en la modulación de su estilo.

Hago hincapié en esta cuestión de la originalidad, porque, aparte de lo que acabo de decir acerca de su primer libro y de su efecto en mí, la obra de Rodríguez en su conjunto es original en un sentido distinto y más radical en que lo son o pueden serlo la de todos los demás poetas de su generación. Estos, en efecto (y me refiero sólo a los que la poseen), nos ofrecen su originalidad de otro modo: desde dentro de una corriente literaria, perfectamente definida y enunciable, con la que se relacionan y a la que deben la dirección fundamental de su impulso poético, tanto como la fundamental configuración de su estilo. Recibirán de esa corriente, digamos, un género próximo, sobre el que cada poeta aportará unas diferencias específicas, encargadas de darnos el timbre diferenciador. Cuando leemos la obra de Claudio Rodríguez nos cuesta trabajo, en cambio, reconocerla como llevada por la misma corriente que arrastra a la de otros poetas; en todo caso esa corriente le coge como a trasmano: no la arrebatada, la salpica; o, si se me tolera el artificio de prolongar la imagen, todo lo más, diríamos que la humedece y ambienta. El lenguaje de nuestro poeta no sólo es inconfundible, sino extrañamente discrepante en algo que, al primer pronto, nos parece fundamental. Su originalidad se nos manifiesta, pues, como más profunda y de raíz.

Figuras «interpretativas» de la realidad

Se trata, ante todo, de su sistema figurativo, que en su libro *Conjuros* consiste esencialmente en «interpretar»

los objetos de la realidad (generalmente los propios de la vida cotidiana rural, recuerdos de su experiencia más viva hasta entonces) *en un sentido trascendentalizador*. Por supuesto, hablar de tales objetos puede parecer realismo, y en cierto modo lo es. Y en este realismo nuestro poeta viene a coincidencia con su generación, *basada toda ella, en la visión del hombre concreto haciendo algo concreto en un mundo o sociedad concretos*. Como hablar de cosas concretas es hacer realismo, habrá un realismo en la cultura de la posguerra (neorrealismo del cine de Italia, tan influyente, no por casualidad, en importantes vetas del cine allende sus propias fronteras; literatura política, etc.). Y como lo que importa del yo es ahora lo que tiene de social, habrá también en esa cultura un impulso de interés por el prójimo. Importará, ante todo, lo que tenemos en común con los demás hombres, no lo que nos diferencia de ellos («yo, José Hierro, un hombre como hay muchos», dirá un poeta de la primera generación de posguerra). Todo esto está, y muy centralmente, en Claudio Rodríguez, porque nadie se libra (ni sería bueno que fuere así, si ello cupiese) de su propio tiempo. Ciertamente en los versos de Claudio Rodríguez no hay política, pero sí una honda solidaridad con los demás seres humanos, y con el mundo castellano, vivido por el autor en su niñez y adolescencia en Zamora, su ciudad natal). Se nos habla en sus versos de cosas tan cotidianas y costumbristas, y hasta domésticas y usaderas, como la ropa tendida, el fuego del hogar, una viga de mesón, una pared de

adobe, la contrata de mozos o el baile de las «águedas». ¿Es Claudio Rodríguez, por tanto, uno de los poetas realistas y sociales que abundaban tanto a la sazón? ¿No hemos hablado de la profunda originalidad de esta poesía suya? ¿En qué estriba, pues, la excepcionalidad que la distingue y realza?

La diferencia radica en que la visión realista, que existe, sin duda en ella, es sólo un punto de apoyo para saltar, en sentido trascendentalizador, a otra cosa más amplia y general. Ocurre que al hablar de ropa tendida, por ejemplo, Claudio Rodríguez piensa, sobre todo, en su alma; que al referirse a la viga del mesón, alude, sobre todo, a la instalación del hombre en un cobijador mundo de hombres, mundo que hay que merecer con nuestro espíritu fraterno; y lo mismo les pasa a los otros casos. Y, así, el baile de las «águedas» se nos muestra, no como una mera descripción aproximadamente costumbrista, sino como un modo de expresar la incorporación del hombre solidario en el humano acorde colectivo. Ese baile es el vivir en la entrañada compañía, y *no sólo* una fiesta local. Y la prueba, caso de que la necesitémos, de ese ánimo trascendentalizador, con que Claudio Rodríguez se acerca, no sólo a ésta, a muchas otras de entre las realidades concretas de las que se nos habla, es la aparición repentina, en tales poemas, de ciertos adjetivos o expresiones que imposibilitan al lector una interpretación literal:

Y a tu corazón baja
el baile *eterno* de águedas del mundo.

Si se menciona un oficio y un jornal es para llamarlo, ya desde el título de la composición, «alto jornal»; si se describe la contrata de mozos, se dice «nuestra uva no se ablanda», «siempre está en su sazón, nunca está pocha». El lector comprende, o debe comprender, enseguida: esa contrata es algo más que una contrata: es la generosa entrega de los hombres a su prójimo. Por eso dice ilusionadamente:

... Lo que importa
es que vendrán, vendrán de todas partes,
de mil pueblos del mundo, de remotas
patrias, vendrán los grandes compradores,
los de limpio almacén.

El adjetivo «limpio» no deja sitio a la vacilación.

Ahora bien: este ánimo interpretativo del *realismo* de las cosas, sintiéndolas como concreciones de algo universal, que frecuentemente expresa la *solidaridad* del poeta con los demás hombres (y véase en las palabras subrayadas —realismo, solidaridad— el peso en esta poesía, vuelvo a decir, del espíritu del tiempo en que Claudio Rodríguez escribe) es lo que establece la profunda discrepancia de sus versos respecto de los de sus coetáneos, y hasta de sus versos frente a toda la tradición poética anterior. Pues al trascendentalizar el mundo cotidiano vivido en su juvenilidad terruñera crea el autor un tipo de figura

retórica que se nos hace resueltamente nuevo. La ropa tendida es, por un lado, ropa tendida, y la viga del mesón es una viga de mesón *en toda la extensión de estas expresiones*, etc. Pero al mismo tiempo es, *con la misma fuerza*, otra cosa, y somos conscientes, o debemos serlo, de ello (fijémonos bien en este hecho, pues en él radica la importantísima novedad). Por un lado, hay una denotación de cotidianidad realista; y, por otro, una alusión, *consciente como la otra*, a un significado más amplio, *aunque del mismo género*. En la conciencia del lector hay, pues, la mención de un objeto y, al propio tiempo, la universalización de ese mismo objeto, de modo que aparecen *en nuestra lucidez de lectores dos menciones distintas*: «ropa tendida» y «alma»; o bien, en el otro ejemplo propuesto, «contrata de mozos» e «instalación en un cobijador mundo fraterno». El poeta nos hace ver, con intensa visualidad, y *tomar en serio* (no sólo, pues, se trata de «un modo de hablar», tal en la metáfora) las dos realidades en cada caso mentadas. Por tanto, no podríamos decir en puridad que nos hallemos ni frente a un símbolo de realidad (pues en estos uno de los dos significados es siempre subliminal, o sea, no consciente más que a nivel emotivo) ni tampoco frente a una mera metáfora o alegoría, siempre conscientemente monosémicas. Si decimos en una metáfora «tu pelo es oro» sólo hay en la expresión un único sentido, y éste es, en efecto, consciente: «pelo rubio», pues frente a una metáfora realizamos en todo caso un acto de descreencia, de descrédito de su literalidad: esta desaparece, por ofrecér-

senos como absurda, y queda sólo el significado connotativo de la traslación semántica correspondiente.

¿Qué son, pues, las expresiones trascendentalizadoras usadas por Claudio Rodríguez? El nombre que les demos importa mucho menos que la conciencia de su revolucionaria contextura. Podríamos hablar de realismo interpretativo, o trascendental, o incluso de alegoría homogéneamente disémica (dos sentidos *conscientes*), siempre que entendamos estas etiquetas en el sentido indicado, pues ni el realismo es sólo realismo, ni la alegoría resulta propiamente tal, como acabamos de saber.

La inversión del procedimiento en Alianza y condena

Este modo expresivo tan nuevo sufre aún una curiosa transformación en *Alianza y condena*. Aquí, en vez de partir del objeto para llegar a la anchurosa significación trascendente, el poeta invierte el sistema, de forma que la amplificadora significación trascendente se adelanta y se pone intencionalmente antes del objeto. Este queda así automáticamente convertido en un elemento metafórico expresivo de aquella trascendencia, pero un elemento metafórico nada usual. Como si para comunicar la idea de «hombre» y sólo la idea de hombre, se nos dijese «Juan» y sólo «Juan». En efecto, se trata de que una determinada concreción pasa a ser la metáfora de algo que es abstracto y más abarcador, o, en otro giro: se trata, en definitiva, de que un individuo venga a ser re-

presentante del género al que, *en la interpretación del poeta*, pertenece. Es la misma técnica de *Conjueros*, pero vuelta rigurosamente del revés. Si antes un baile local, el de las águedas, que sólo era un caso particular de algo más general (la cooperación solidaria de los hombres), nos remitía a este último significado, ahora un significado general, del que intencional, aunque a veces tácitamente, partimos, nos lleva a uno de sus casos particulares. Todo se reduce, pues, a una simple cuestión cronológica: qué cosa sea *antes* en la consideración del autor; pero una cuestión que aunque simple tiene resultados de importancia. Pues al ser lo general, en el ánimo del poeta, antes que lo particular, la tarea expresiva ya no puede consistir en interpretar un objeto, y forzosamente entonces desaparece la disemia. No habrá, pues, en tal caso, *dos significados*, el literal y el propiamente metafórico, *sino solo uno*, el metafórico, aunque se trate de una metáfora muy peculiar, resultado del sistema inversivo al que acabo de referirme, y que consiste en que el término metafórico se ofrece como la *especie* de un término *genérico* que hace aquí de plano real. Lo original no será ya, como antes, la estructura misma de la expresión figurativa, sino el material de que esta se sirve. Y así el poeta habla de «dinero» (que es, claro está, *valioso*) para expresar *todo lo valioso*, en el verso que reza: «necesito dinero para el amor». Si no estamos habituados al lenguaje de que se sirve nuestro autor sería fácil un grave descarrío interpretativo. Por eso, tal vez no sobren estas consideraciones.

Irracionalismo

La originalidad de los procedimientos retóricos de Claudio Rodríguez que acabamos de examinar puede combinarse, por supuesto, y coexistir pacíficamente, con muchas de las libertades irracionistas propias de la poesía contemporánea, muy usadas por este poeta (y no sólo en su primer libro) y, en cambio, bastante olvidadas, a la sazón, por la poesía de la posguerra española, técnicamente conservadora en este punto (con excepciones: algunos poemas del primer Blas de Otero; algunos otros del primer Luis Rosales —los del segundo Luis Rosales están ya en otro tiempo—). La expresión de nuestro poeta adquiere así una riqueza, flexibilidad e incesante fantasía que también le distinguen. No desdeña el uso bastante frecuente de los símbolos de irrealidad, a los cuales utiliza además de modo muy nuevo. Véanse algunos ejemplos. De la nieve dice:

...Cae, cae,
hostil al canto, lenta,
bien domada, bien dócil,
como sujeta a riendas
que nunca se aventuran
a conquistar.

De un viejo del lugar indica:

Esa velocidad conquistadora
de su vida, su sangre

de lagartija, de águila y de perro
se nos metían en el cuerpo como
música caminera.

O se expresa así:

...y hombres
con diminutos ojos triangulares
como los de la abeja,
legitimando oficialmente el fraude...

O así:

Vi la decrepitud, el mimbre negro.

La salvación del canto

Y de aquí procede una de las cualidades de Claudio Rodríguez que más evidentemente le distinguen de sus compañeros de generación. Estos han extremado la sustitución del canto por el cuento, sustitución que venía creciendo ya, y además velozmente, desde la primera generación de posguerra, como una de las posibles consecuencias de lo que he llamado en varios escritos míos, y aquí mismo de modo implícito, «la verdadera realidad» de la cultura de las mencionadas fechas. Pues si la fórmula en que hemos encerrado esa «realidad verdadera» es la consideración del hombre concreto haciendo algo concreto en un mundo o sociedad igualmente concretos, fácilmente se deduce la explicación, no sólo, como ya indiqué, del

realismo de la literatura, el cine, etc., de ese tiempo, sino también de un peculiar narrativismo como método de que el lirismo de ese período puede servirse, y del que, sin duda, se ha servido con profusión. El efecto: el «hacer» («haciendo algo concreto», he dicho), sólo puede expresarse «narrando». El lirismo de la segunda generación de la posguerra, y antes, en bastantes casos de la primera generación (en coincidencia con sus adelantados, Luis Cernuda, en la poesía española, y algunos otros poetas fuera de España (Cavafis, Eliot, Auden, Spender, el polaco Withlin, etc.) será, pues, un lirismo narrativo. Siempre ha habido, claro está, en la poesía, la posibilidad del relato. La poesía era, o bien narrativa o bien lírica. Lo nuevo no es, pues, el narrativismo como tal, sino el hecho de juntar ambas posibilidades en una sola emisión de voz (discúlpese la metáfora), creando así un lirismo que, sin dejar de serlo, utiliza, para sus fines propios, la narración. Lirismo, pues, narrativo. Contar para cantar, pero donde el contar es evidente y el cantar queda como soterrado e implícito. O dicho en otra fórmula: contar manifiesto y cantar reticente, vergonzante, disimulado.

Claudio Rodríguez no pide disculpas para el canto, en el que consiste, precisamente, y con toda patencia, su más central poesía. En ella no se cuenta para cantar: se canta para cantar. El canto es medio tanto como fin, aunque no deje de haber, asimismo, en raras ocasiones, cuento, pero un cuento *siempre envuelto en el propio canto* y

no sólo como taciturno destino. Se trataría de un cuento que en sí mismo canta y que, además, está al servicio del canto. Me gustaría que esto que digo no fuese un embrollo y resultase suficientemente aclarativo de la originalidad de nuestro poeta en el seno de su generación, a cuyos postulados esenciales es fiel (solidaridad, expresión del hombre situado en el tiempo y en el espacio haciendo algo concreto: realismo y hasta narrativismo en el sentido que acabo de precisar). Creo que cuando pasen los años, esta salvación del canto que Claudio Rodríguez realiza será visto como una de sus más interesantes aportaciones a la poesía de su momento histórico, pues, como nadie ignora, lo que verdaderamente suele quedar en el arte es la arisca nota diferencial (dentro de la unanimidad cosmisionaria, eso sí), y no la disciplina del sumiso rebaño, atento exclusivamente a las órdenes del rabadán; o, en términos llanos, atento exclusivamente *a lo que más se lleva*, pues «lo que más se lleva» es precisamente aquello que luego tiene más probabilidades de ser entendido como un tópico repetitivo, es decir, de ser entendido como el «uso lingüístico», cuyo desvío es, justamente, uno de los requisitos de la emoción estética.

Ahora bien: para que la heterodoxia con respecto a la tendencia dominante de un tiempo histórico resulte válida ha de ser sentida por el lector *como una exigencia que viene dada por la obra misma en que se inserta*, esto es, por su entramado interno, por el organismo vivo en

que consiste, el cual, a su vez, resulta ser, como he dicho numerosas veces, una variante o desarrollo personal de la cosmovisión de la época, siempre colectiva, en cuanto a su «realidad verdadera». ¿Qué es, pues, lo que imprime en Claudio Rodríguez la dirección hacia el canto y no la dirección hacia el cuento, o sólo la dirección hacia el cuento en el restringido sentido que hace un instante he intentado precisar?

Tal impulso nace del modo personal de sentir Claudio Rodríguez la emoción de solidaridad que, como tal, es colectiva: propia, según he venido repitiendo, del instante literario o cultural de que tratamos. Mientras en otros la solidaridad iba hacia la situación política o la condición humana de los grupos como tales (el hombre y su esencialidad metafísica; o bien, el hombre en cuanto perteneciente a una clase social, o el hombre español en cuanto a sus problemas específicos), Claudio Rodríguez la lleva hacia el prójimo más inmediato: por ejemplo, un viejo con nombre propio, Eugenio de Luelmo, un amigo suyo, en el cual admira precisamente la pureza y limpidez del alma y su espíritu de fraternidad, cualidades que, como diré pronto, se constituyen como algunas de las obsesiones fundamentales de la poesía que estudiamos. La diferencia está a la vista. El grueso de la generación se solidariza con algo general, una abstracción por tanto; Claudio Rodríguez se solidariza, en cambio, con algo particular, una concreción. Ahora bien: las concreciones,

esto es, las personas o cosas concretas, sobre todo si se nos aparecen como puras, como inocentes, son las que pueden movernos a la emoción inmediata, incitadora del canto, con más fuerza o frecuencia que las abstracciones, por muy verdaderamente que sintamos las carencias o las excelencias del abstracto grupo, y esto con total independencia de nuestra ideología. No es lo mismo saber que las tres cuartas partes de la humanidad pasan hambre que ver, con nuestros propios ojos, desfallecer de necesidad a una persona, y más si esa persona es alguien a quien amamos (así como no resulta idéntico dar la orden de ejecución de un remoto penado, que ejecutar nosotros mismos esa orden con nuestras propias manos, apretando el gajate del reo, en vez de fusilarlo, cosa esta última que se constituye ya como una primera distanciación). Lo concreto es próximo y lo abstracto no sólo tiene un carácter remoto sino que, sobre todo, ostenta, en cierto modo, un carácter irreal en el sentido filosófico de la expresión, ya que aparece como fruto de una manipulación de nuestra mente: «flatus vocis». La tendencia concretizadora de nuestro poeta explica, pues, pienso yo, su tendencia al canto, pese a experimentar la verdadera realidad de la época con la misma energía que sus coetáneos, y en este punto hasta con más energía, ya que hemos dicho que la contemplación concretizadora es el meollo de la nueva actitud.

*El arrebató como «tono» de las dos obras iniciales de
Claudio Rodríguez*

Ya *Don de la ebriedad*, el primer libro de nuestro autor, era un cántico de arrobo frente al mundo. Pero no hay en él huella alguna del otro «cántico» parejo, el de Jorge Guillén. Quizá unía a ambos poetas, de tan distinta edad, no la lectura del otro por parte del más joven, sino la luz de la alta meseta de donde los dos proceden, cosa que actuaría de estímulo, ya que no de causa, de tan curiosa afinidad. Afinidad de actitud frente al universo, no de expresión, la cual en Claudio, es tan diferente de la guilleniana, y no menos original. Tanto Jorge Guillén como Claudio Rodríguez en sus dos primeras obras son ejemplo de algo que se ha dado poquísimamente, al menos desde el Romanticismo, en la cultura occidental: incesante optimismo, alegría, entusiasmo por la realidad de las cosas y de la materia, amén de las personas. En *Conjuros* si ha cambiado el estilo, no ha cambiado el tono exclamativo que sigue siendo totalizador en el volumen. Y en esto radica una de sus notas altamente personales.

Y es que es muy difícil sostener un largo párrafo hecho de continuo alzamiento. Pero parece mucho más difícil, casi increíble, realizar un poema, generalmente no breve, en ese tono de éxtasis y arrebató; y si en vez de un poema, lo que así se eleva en himno, sin otra techumbre que el cielo, resulta ser un libro entero, la hazaña casi no parece humana. Una proeza que, ante todo, nos pasma.

Perfección y lenguaje nuevo

También pasma la perfección. Claudio Rodríguez, desde su primer libro, esto es, desde los diecisiete años en que inició su canto, fue un poeta maduro, sin una sola tacha, como ocurrió en el caso de Verlaine, en el de Rimbaud, en el de Keats. No hubo en él esas vacilaciones tan propias de los poetas primerizos, esos contagios o ecos de lo leído que tan naturales son en los autores que empiezan. De pronto, no se sabe por qué, aparece un poeta dotado de todas sus armas, con una voz no aprendida igual que la de los ruiñones. Y todo ello en plena adolescencia. Y no sólo con una expresión absolutamente propia, sino con un mundo del todo personal, y con un lenguaje nuevo, tampoco sacado de los libros sino de la vida, de la conversación con la gente del pueblo castellano en que nació, Zamora, gente que tan bien sabe hablar, a quien tan bien se le da la parla y el color de la parla. ¡Y que sabor y justeza el de ese idioma tan puro que le caracteriza! Las palabras de Claudio, siempre, y ya por completo desde su primer libro, poseen ese otro don distinto al de la ebriedad en cuanto éxtasis frente al mundo. Me refiero al don de la ebriedad también, pero de la ebriedad que puede producir la maravilla del lenguaje, del giro expresivo, nacidos del conocimiento de todo un vocabulario castizo, en el profundo y rico sentido del término. Sus voces, sus decires, su mero nombrar se paladean, se hacen luz en la lengua, o la luz se hace sonido

tan paladeado en su boca que asoma como palabra humana, dicha para siempre. Si quisiéramos entrar en el estilo de *Conjuros*, hallaríamos una perfecta concordancia entre ese sostenido arrobamiento, que es ansia de altitud, y los continuos encabalgamientos que aquí expresan esa ansia.

Encabalgamientos

Debo aclarar que el encabalgamiento ha sido frecuente en la poesía de la posguerra, desde Hierro y Otero. Pero en ambos, tal recurso tiene sentidos distintos entre sí, y en los dos, a su vez, el sentido difiere del que es propio de Rodríguez. Casi diríamos que hay entre ellos una verdadera oposición. Si en Otero, con el encabalgamiento se expresaba, como en Quevedo, el desasosiego de la angustia, aquí, en Claudio, se expresa el desasosiego también, pero del anhelo de la supremacía moral y física del mundo. (En Hierro es un afán de naturalidad y coloquialismo lo que le mueve, pues el encabalgamiento destruye, aparentemente, o aminora y disimula el efecto del ritmo y de la rima, y por tanto, oculta, hasta cierto punto la siempre necesaria retórica: todo ello muy en consonancia con la verdadera realidad de aquel tiempo histórico). Casi toda la posguerra, durante bastantes años, usó ese procedimiento al modo oteriano, pues la angustia existencial fue sin duda, una de las posibilidades de ese momento histórico.

Ahora bien, en Claudio, el incesante encabalgamiento produce un efecto ocultador de ritmo y rima *conservándolos al mismo tiempo*, y eso proporciona un curioso juego parecido al de la coquetería: mostrar, y, sin dejar de mostrar, ocultar lo que se muestra, y ello lleno de un sentido muy propio. Se halla en relación, creo, con el aparente ruralismo, que tanto ama Rodríguez, y que según vimos es algo más que una figura retórica: algo, digamos, como una alegoría disémica de ese gran vuelo al que nuestro poeta aspira. La trascendencia del vuelo se reflejaría en la perfección del estilo, y, bastantes veces, en ese uso (muy personal, como hemos subrayado) de rima y de ritmo. Pero había que acercarse también a la ruralidad y había que ocultar la trascendencia con el encabalgamiento. Como se ve, el procedimiento de Claudio Rodríguez resulta polisémico, y muy ajustado a su dúplice contemplación.

Ternura ante la pureza y el frescor de los seres

Pero volvamos al enfoque solidarizador de Claudio Rodríguez en la dirección de lo más próximo. Consecuencia de tal impulso es, aparte de lo ya dicho, la aparición frecuente en su poesía del sentimiento de ternura que tan hondamente le caracteriza y que tan humana y emocionante torna su reflexión poética. Y es que la solidaridad respecto de una persona concreta, es, en definitiva, identificación con ella, recreo comprensivo y amoroso

en sus particularidades. Y si esa persona es desvalida y buena, pura y últimamente inocente, como los son los seres a los que nuestro autor gusta de acercarse, ese amor con que los mira se convertirá en ternura. Aquí el timbre diferenciador de Claudio Rodríguez se extiende mucho más allá de los límites generacionales, pues una de las cosas que, curiosamente, me parece que no se ha señalado nunca es la relativa parquedad con que los poetas castellanos han expresado tal sentimiento. Uno de los encantos de la lírica lopesca consiste, para mí, justamente en ofrecerse en esto como un refrigerio, ya que es una poderosa excepción a lo dicho: Lope es tierno, y esa ternura suya nos orea y conforta, compensándonos, como una fresca brisa, del relativo estiaje de la ausencia suso-mentada. Si no hay error sustancial en lo que digo (que cada cual consulte su memoria) habría que preguntarse a qué se debe tan anormal situación, no de carencia, sino de cierta rarificación, dentro de la poesía castellana del tipo de emoción de que hablamos. Me pregunto si ésta no se relacionará con el tipo de hombre que Castilla tuvo necesidad de forjar en su infancia reconquistadora: el tipo del soldado. Aunque todo esto sea una pura especulación, podría acaso otorgar a nuestras aseveraciones algún viso de verosimilitud el hecho de que una zona de España que, como Galicia, participó poco en la Reconquista (a fines del siglo IX esa región se aparta ya de las tareas bélicas) sí poseyó, en su gran lírica, y de un modo pleno, el sentimiento que nos ocupa.

Y ahora debemos preguntarnos aquí qué elementos de la consideración cosmovisionaria de nuestro poeta han podido favorecer en éste su tendencia al concretismo, aparte de los factores psicológicos, que resultarían, caso de existir, un importante «estímulo» de la tendencia en cuestión. «Estímulo», no «causa» (Juzgo que hay que diferenciar esos conceptos, usados por mí con anterioridad, los cuales suelen andar más que frecuentemente confundidos en la teoría, al uso, de la literatura o del Arte. Toda «causa» de un fenómeno artístico, es siempre, en nuestra consideración, de índole cosmovisionaria. Los «estímulos» son todo lo demás: la economía, los medios de producción de que se sirve la sociedad del momento, la situación social del artista, la tradición desde la que se habla, la reacción frente al inmediato pasado, e incluso la lengua utilizada y hasta la psicología y las necesidades puramente técnicas del autor).

Ocupémonos, pues, de la cosmovisión imperante en el instante en que Claudio Rodríguez escribe.

Empecemos diciendo que si la «verdadera realidad» del período de posguerra es «el yo concreto haciendo algo concreto en una situación o sociedad concretas», *dando a ambos términos, yo y sociedad, un valor aproximadamente semejante*, la discrepancia de ambas generaciones en tan decisivo punto es puramente un matiz cuantitativo. Dentro de ese valor suficientemente parejo cabe, en efecto, el matiz, y en él reside la frontera entre las dos

generaciones. La generación primera (la de los nacidos entre 1909 y 1923 ambos inclusive) pone un énfasis mayor en el término «sociedad»; mientras en la que le sigue (la de los nacidos entre 1924 y 1938: Claudio Rodríguez nace en 1934) el énfasis se lo lleva «el yo concreto». Esto tiene determinadas consecuencias en el resto de los poetas que integran el grupo de los cincuenta, que se oponen a otras que caracterizan al grupo menos joven. Pero en Claudio Rodríguez, aunque el término «sociedad» de la fórmula le conduce a la solidaridad, según indicábamos, el término «yo concreto» matiza esa solidaridad como solidaridad *con el inmediato prójimo tangible y conversable*, y no, o no sólo, con el más alejado y genérico que los otros practican (en estos la concreción se manifiesta de diverso modo).

Como se ve, Claudio Rodríguez vive la misma «realidad verdadera» que sus compañeros de edad, pero obtiene de ella, sin salirse para nada de su marco, frutos de naturaleza muy dispar.

Fantasía. Lenguaje y visión del mundo

Otra nota de diferenciación en la poesía del autor que nos ocupa es, como ya sugeríamos, la gran fantasía de éste, muy poco frecuente por entonces, y, no obstante, fuertemente caracterizadora de su estilo. Fantasía metafórica la suya mayor que la de sus coetáneos que van, en esto, por opuesto camino; pero, además, fantasía lingüís-

tica. El lenguaje de Rodríguez es brillante, nuevo y sorprendente, y, al mismo tiempo, como ya sabemos, castellanísimo. Y ocurre que tal lenguaje se pone al servicio de otra cosa, resultado también de esa alta imaginación de que hablamos: el don de la observación exacta, del detalle inesperado, esa cualidad que tuvo por primera vez su forma suprema en la *Divina comedia* de Dante. ¡Qué sabrosa expresividad la de tantos momentos de Claudio Rodríguez, que yendo por un lado en esa dirección de casticidad fresquísima, expresan, por otro, asimismo, agudísimas percepciones de lo que, al mirar, a todos se nos escapa! Pues bien: la pureza y belleza del lenguaje y su fresco casticismo de la mejor ley no son otra cosa que la respuesta verbal a todo un modo de interpretar el mundo, precisamente como pureza, frescor, genuinidad, autenticidad solidaria, tal como hemos venido adelantando. Primero, la pureza fue en Claudio Rodríguez un don (*Don de la ebriedad*) que al hombre se concede. Consecuencia de ello será el estilo casi puramente exclamativo, extático de sus dos primeros libros, y más aún del segundo. Es una etapa de poesía típicamente juvenil, hecha toda ella de entusiasmo sin reservas ante la vida y el mundo. Las reservas, los primeros desencuentros aparecen en el tercer libro y se prolongan en el cuarto, donde la voz del poeta llega a sus supremos acordes. El poeta ha aprendido ya que no es oro todo lo que reluce. Hay, sí, cosas y hombres puros, y a ellos se dirige la admiración y la gratitud del poeta. Pero también existe

lo opuesto: el fraude, la hipocresía, la falsedad. Dentro de esta bifurcación (que tiene consecuencias estilísticas igualmente bifurcadoras: *Alianza y condena* se titula uno de los libros de esta etapa, en estrecha relación con esa esencial escisión), la pureza ya no es un don, sino un deber. La realidad, en cierto modo natural, de los primeros libros se hace ética en los últimos, en correspondencia, otra vez, con una tendencia generacional.

Y como aparece el mal, la exaltación del poeta se pone ya en sordina. El número de exclamaciones disminuye gravemente. Frente al incesante canto anterior prepondera ahora la dicotomía, e impera la eticidad. El corazón de un hombre radicalmente bueno se nos impone en la lectura. Cuando nuestros ojos se levantan del papel queda en el recuerdo una sensación muy poco común: la sensación de haber estado en contacto con un alma verdaderamente limpia, noble.

Debemos, pues, congratularnos de que un poeta tan importante se siente, desde ahora, entre nosotros, en la Academia. Bienvenido, pues, Claudio Rodríguez, a esta Casa que le acoge y se honra con su presencia y su gran prestigio en todo el ámbito de nuestra lengua española.

CARLOS BOUSOÑO

