

CLAUDIO RODRÍGUEZ: LA CRÍTICA COMO PARTICIPACIÓN

Por Armando López Castro

En su ensayo “Anotaciones sobre el ritmo en Rimbaud”, escrito el mismo año de *Don de la ebriedad*, señala Claudio Rodríguez: “Sólo es comparable el ritmo de *Le Bateau ivre*, dentro de nuestra literatura, a la de la *Llama de amor viva*”. Se ofrece así, desde el comienzo mismo de su escritura, una analogía entre simbolismo y mística, pues ambas experiencias apuntan a una revelación de la realidad, característica del sentido religioso. El poeta y el místico sienten que en la existencia hay un lado oculto, cuyo conocimiento no se puede alcanzar por procedimientos lógico-rationales, sino intuitivos, de manera que el lenguaje se convierte para ellos en un nuevo modo de concebir y entender la realidad. La alusión por medio de símbolos, no la expresión directa, es el instrumento principal de acceso a dicha experiencia. De esta exploración de lo desconocido, que implica una dependencia, nace una doble actitud de atención y aceptación, que evidencia un estado de disponibilidad absoluta ante lo que está aún por decir, tan necesario para que lo poético se produzca. Porque si “Siempre la claridad viene del cielo”, ocupando las cosas, el conocimiento intuitivo de ellas sólo puede darse a través de esa gracia que viene de lo alto, que colma un vacío y a la cual es imposible sustraerse. El poeta sería un ser de la espera, que escucha lo que el dios le dicta, y su canto, que tiene una forma y un ritmo, la nostalgia de una vibración originaria, a partir de la cual surge toda manifestación¹.

¹ El propio Claudio Rodríguez ha confesado varias veces que su poesía tiene un fondo religioso, entendido éste como la presencia de lo divino en la materia. Aludiendo a ello, señala S.Weil: “Hay como una especie de encarnación de Dios en el mundo, cuya marca es la belleza”, en *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 1994, p.183. Sobre esta mirada contemplativa, que asume una profundidad

Lo que está en juego en la experiencia poética es una iluminación sobre el sentido de la realidad última, que sólo puede darse en la forma musical de la palabra. Lo importante es la presencia de esa “claridad naciente” en la palabra poética, cuyo poder de encarnación, que integra sonido y sentido, conlleva la posibilidad de decirlo todo. Allí donde suena una palabra está invocada la totalidad del lenguaje, de manera que el sonido, la configuración fónica del poema, no sólo se convierte en manifestación sensible del sentido, a través del cual éste toma cuerpo, sino que además anticipa lo que después logra formalizarse lingüísticamente en el texto, la intuición de una voz interior, pues el origen de lo poético está en el ritmo. De ahí que el sentido del poema no se agote en una primera lectura, sino que sólo llegamos a comprenderlo cuando lo releemos, cuando lo sabemos de memoria. La capacidad de comprensión depende de la capacidad de audición y, tal vez por ello, el ritmo se convierte en el punto de encuentro entre el poema y el lector. Fiel a la concepción unamuniana de que por el son se llega a la visión, de que ésta sólo se revela mediante el ritmo, siendo éste, en tanto que lenguaje creador, el que le permitirá descubrir lo absoluto, lo real, en lo concreto, el poeta no hará más que expresar la transparencia que el poema entraña. Si Claudio Rodríguez se siente atraído por la ventura ejemplar de Rimbaud, es porque el esfuerzo de éste por fijar lo inexpresable, arriesgándolo todo, le da la posibilidad de encontrar nuevas formas poéticas. Al final de esa aventura extrema, en la que uno puede acabar quemándose, Rimbaud comprende que el poema no es un conjuro suficiente para revelar el misterio, de ahí que recurra al silencio como posibilidad de expresar lo inexpresable (“Yo escribía silencios”, afirma el poeta francés en el poema “Alquimia del verbo”). Al explotar el lenguaje, al destruir sus límites, lo que hace el silencio es provocar una apertura de la expresión, cuando la voz ha abandonado todo, para que la visión completa pueda darse. El silencio aparece así como raíz de la palabra, que viene siempre de una prolongada espera, de un largo silencio, como cifra de la libertad poética, simbolizada por esa navegación de gran altura, cuya aventura solitaria (“Hay que aventurar la vida”, decía Santa Teresa), nos sumerge de lleno en el territorio de la creación poética. Aludiendo a esa experiencia radical, que tiene lugar a través de la imaginación creadora, nos dice el poeta zamorano:

El acercamiento y la fusión de objeto y sujeto se ha realizado ya totalmente en “Le Bateau ivre”. El ritmo depende únicamente del vocablo, del movimiento de las vocales y de las consonantes. La obsesión de una frase continua domina de un modo patológico en este poema. Y esta obsesión es la causa del rompimiento

y tiene la virtud de ponernos en presencia de lo absoluto, véase el trabajo de H. Corbin, *Templo y contemplación*, Madrid, Trotta, 2003, pp.374-378; y mi ensayo “La mirada natural de Claudio Rodríguez”, *Hora de Poesía*, 45 (1986), pp.5-32.

temático y rítmico (“Ô que ma quille éclate!”). En medio del alud verbal emerge aquel “ritmo instintivo” y se prolonga ebriamente con un ímpetu asolador. La sensación de vértigo está lograda sin orden, por medio de impactos progresivos: el ritmo interjectivo invade todo este poema sin que realmente haya más que unas cuantas interjecciones formuladas de un modo gramatical. Las abundantes yuxtaposiciones contribuyen a dar aún mayor sensación de velocidad.

La búsqueda de lo absoluto, de lo suelto o desligado, es una forma de rebelarse contra la realidad cotidiana (“¡No estamos en el mundo!” grita Rimbaud en *Una temporada en el infierno*). Y ese impulso por retornar a la “fabulosa inocencia”, propio del que vive separado en este mundo, sólo puede expresarse con una lengua nueva, fundada en la experiencia misma de lo incondicionado. Si para los simbolistas la forma poética es un permanente estar naciendo, un ritmo que a cada instante se renueva, la búsqueda de esa otra realidad irreductible a lo uno (“yo es otro”), construida sobre la tensión entre arraigo y apertura, reclama la continuidad del lenguaje, en la que prevalece el movimiento del “vocablo” y la analogía de las “yuxtaposiciones”. Nada mejor para expresar toda esa *explosión* caótica e irracional en que transcurre este singular poema, donde la nave se desentiende de la tripulación y la escritura queda reducida al filo del propio estallido, que recurrir a un lenguaje discontinuo, en el que la disolución acentual, la eliminación de nexos lógicos, las rupturas sintácticas y la incoherencia de las imágenes contribuyen a mantener la expectación hasta el desenlace. Además, el hecho de que Rimbaud haya prescindido de los metros tradicionales a favor de la combinación de metros largos y cortos viene a probar que el ritmo, para expresar esa “irrealidad sensible”, depende más de una organización del movimiento del sentido por el sujeto en el poema, del impulso afectivo como realidad individual, que de una simple técnica basada en la física del lenguaje. Lo que evidencia este poema es la aventura de la poesía como experiencia personal, en donde la palabra, que se sustrae a sus límites lógicos y fluye desde su interioridad, alude a más de lo que dice².

La asimilación de la cultura profunda, de aquello que late y se transmite a través de la tradición, es condición indispensable para todo aquel que intente ser crítico de poesía. La pervivencia de un discurso recurrente como forma de afirmar la identidad es propia de la comunicación oral, cuya memorización depende del ritmo. En las antiguas canciones de corro, que conservan en grado máximo la sustancia de la oralidad y

² Desde el estructuralismo, el ritmo ha dejado de considerarse simple factor métrico para sentirse como “organización del sentido del discurso”, según ha puesto de relieve H. Meschonnic en su estudio *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982. En cuanto a la composición de “Le bateau ivre”, cuya creación de espacios irreales pone de manifiesto la insuficiencia del lenguaje para penetrar en lo desconocido, remito al trabajo de E. Starkie, *Arthur Rimbaud*, Madrid, Siruela, 1989, pp.97-100.

se transmiten acústicamente a los oyentes, la asociación entre poesía, música y danza sirve para crear una experiencia compartida, una recitación dentro de un espacio abierto, en la que el dinamismo expresivo se presenta de forma intuitiva y flexible. Partiendo de una doble consideración, de que la poesía lírica, la poesía del canto, es una poesía del sentimiento interior y de que la poesía de tradición oral está muy viva entre nosotros, Claudio Rodríguez encuentra en el juego musicalizado de las canciones de corro, que hunden sus raíces en el ámbito mágico del antropomorfismo, una interdependencia entre lo rítmico y lo gestual, característica de la creación dinámica infantil:

Hay que tener en cuenta que estamos en un mundo en que lo musical, lo rítmico (canto, baile) junto con lo pantomímico, lo dramático (mímesis, representación gesticulante), es lo único importante. Es en el corro donde el niño encuentra el escenario más apto y luminoso para desarrollar toda su capacidad creadora a base de lo fonético y lo paródico. Lo primero que choca cuando se oye una canción de corro es la preponderancia del elemento fónico sobre el elemento lógico. He aquí la clave de la canción infantil. Se podría hablar, incluso, de una “lógica fonética”, como sucede en poesía.

La singularidad de las canciones de corro reside en su peculiar manera de construir un ambiente, el escenario de una representación, donde se intenta recuperar unos mundos que se desvanecen gracias al poder mágico de una escritura en la que conviven por igual lo musical y lo dramático. Si tenemos en cuenta que estas canciones aparecen como restos de un mundo perdido y se nutren del inconsciente colectivo, que aparece en la etapa primitiva de la formación cultural y del que tanto habló Jung, manteniéndose éste latente en la audición de la comunicación oral, que une a la gente en grupos, la visión mágica que ofrecen estas canciones infantiles sólo puede sentirse a partir de la tensión entre el fondo permanente de un horizonte más amplio y el dinamismo musical de las variantes. Desde este punto de vista, podría hablarse de una “lógica fonética”, puesto que el sonido de la palabra, al integrar el cantor en un auditorio más amplio, se convierte en núcleo de la canción infantil, cuya capacidad creadora depende más de las variantes de una voz antigua, constantemente adaptada a nuevas necesidades artísticas, que de la intensidad de una expresión nueva, de ahí el predominio en ella de lo fonético sobre lo conceptual (“la preponderancia del elemento fónico sobre el elemento lógico”). Así pues, si el poeta accede a la expresividad infantil como forma de modificar el mundo, es porque estas canciones de corro nos ayudan a descubrir un mundo desaparecido, el de nuestra infancia, aquel territorio sagrado en que vida ritual y palabra hablada constituyen una sola unidad³.

³ Refiriéndose al fondo acústico de la tradición oral, señala Walter J. Ong: “Una organización do-

La transformación del lector en crítico sólo puede darse cuando uno es capaz de reducir las múltiples lecturas a la unidad del comentario, cuando el poeta metido a crítico se reconoce en lo creado, en la depuración de lo ya hecho, y destruye lo tipificado para mostrar su voz propia y diferente. Los seis años que Claudio Rodríguez pasó como lector de español en Inglaterra, de 1958 a 1960 en la Universidad de Nottingham y de 1960 hasta 1964 en la de Cambridge, le sirvieron para entrar en contacto con la tradición poética inglesa, sobre todo con los poetas metafísicos y románticos, siguiendo en este el ejemplo de Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Luis Cernuda, lo cual le dio a su lenguaje poético la posibilidad de incorporar elementos ajenos a la tradición propia, hecho que ya se advierte en la escritura de *Alianza y condena* (1965), y de sentir el poema más como experiencia de conocimiento que como acto de comunicación, gracias a la mediación crítica de los ensayos de T.S.Eliot. Precisamente, en su ensayo “Unas notas sobre poesía”, fechado en Cambridge, el 26 de marzo de 1963, e incluido en *Poesía última*, antología elaborada por Francisco Ribes en ese mismo año, lo que pretende Claudio Rodríguez, igual que Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y José Ángel Valente, es hacer del proceso poético un conocimiento de la realidad:

Creo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer. No es éste el lugar a propósito para indagar la naturaleza de tal participación ni las características genuinas de ese conocimiento. Una característica esencial de este último consistiría en que lo que se conoce acontece, está actuando en las tablas del poema. Y sólo ahí. El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra.

La noción de participación, central en el pensamiento platónico, pues establece una relación entre el mundo ideal y el sensible, ha experimentado, en el terreno de la antropología filosófica, sobre todo por parte de pensadores como Lévy-Bruhl o Cassirer, una evolución hacia el conocimiento experiencial, entendido éste como descubrimiento de la posibilidad del sentido, que se realiza a través del lenguaje, pues éste se

minada por el sonido está en consonancia con tendencias acumulativas (armoniosas) antes que con inclinaciones analíticas y divisorias (las cuales llegarían con la palabra escrita, visualizada: la vista es un sentido que separa por partes)”, en *Oralidad y escritura*, México, FCE, 1999, p.77. En cuanto a este ensayo fundacional, “El elemento mágico en las canciones infantiles de corro castellanas”, que fue presentado como memoria de licenciatura en 1957 y se recoge íntegramente en *La otra palabra*, (ed.), F.Yubero (Barcelona, Tusquets, 2004), hay que verlo en función de lo tradicional, siempre presente en la escritura del poeta zamorano. En este sentido, véase el estudio de L.García Jambina, *Claudio Rodríguez y la tradición literaria*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

manifiesta a la vez como una forma de expresión sensible e intelectual. Aunque no se habla aquí de “la naturaleza de tal participación”, al identificarla con el conocimiento (“Esta participación es un modo peculiar de conocer”) y al referir ese conocimiento a la experiencia poética (“lo que se conoce acontece, está actuando en las tablas del poema. Y sólo ahí”), resulta evidente que, a lo largo del proceso poético, que es siempre un sondeo en lo oscuro, el lenguaje es el único medio de manifestar esa realidad oculta, de manera que su conocimiento es lo que genera también su expresión. Así pues, en la unidad de la experiencia poética (“del poema que los *integra*”), el acto de creación se revela como un proceso dinámico de indagación en lo desconocido, como un conocimiento haciéndose en el que nada está predeterminado, siendo el poema mismo el que ofrece la posibilidad de salir de sí, de modo que el poema, al querer ir hacia otra realidad, se revela como diálogo entre mundos distintos. En esa posibilidad de relación o intercambio radica la naturaleza misma de la palabra poética, que sólo puede ser dicha unitaria, en el instante del poema, con la totalidad del ser⁴.

Los llamados “poetas del medio siglo” empiezan a darse a conocer durante el desarrollo de la poesía social y poco a poco se van alejando de sus objetivos, en los que domina una “urgencia del contenido” que produce una tematización del estilo, para centrarse cada vez más en la creación del poema como búsqueda de una realidad intensificada. Del ser poeta *ahí*, en una circunstancia determinada, se pasa a ser algo extraño *allá*, a vivir en otro ámbito donde la imaginación hace existir lo real en el poema. La atmósfera de opacidad sigue siendo la misma, pero el alcance del poema es diferente, basado en una palabra sin retórica, en una desnudez necesaria para desarrollar lo que el poema tiene que expresar. Pocas veces como en esos años se ha sentido el deseo de encontrar un nuevo lenguaje bajo la retórica dominante, una sencillez de pensamiento y expresión, que revela una interrogación constante sobre lo esencial del hombre. La palabra poética habla más que nunca de un crecimiento en el vacío, de instantes de súbita revelación, donde el poema progresa siempre en

⁴ Para apreciar la noción de *participación* en su verdadero alcance, que además está presente a lo largo de toda la escritura de Claudio Rodríguez, hubiese sido necesario contar con un inventario de su biblioteca o con una guía de sus lecturas durante su estancia en Inglaterra, similar a la que ha hecho James Valendre con Cernuda (“Relación de los libros sacados por Cernuda de la biblioteca de la Universidad de Glasgow”, entre 1939-1943, incluido en *La prosa narrativa de Luis Cernuda. Historia de una pista falsa*, México, UNAM, 1984, pp.69-82), lo cual le permitió saber la relación que Cernuda mantuvo con los poetas metafísicos y románticos ingleses. Nada de esto se ha hecho con el poeta zamorano, lo cual impide un entendimiento de su trayectoria poética. No es sólo que tal noción se revele como sustancial en su poética, siendo el lenguaje el encargado de establecer esa participación, sino que además esta tendencia a la participación afecta a la experiencia poética, concebida como *integración* de los más diversos componentes. Para el concepto de participación como “intuición integradora”, remito al estudio de L.García Jambrina, *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*, Universidad de Salamanca, 1999, pp.17-21.

el sentido de la reducción y en cuyos límites extremos se vive intensamente la vida. La escritura procede ahora por negación, haciendo que en esa distancia infinita entre la realidad y la palabra surja lo que importa captar. En el intento de relacionarse con lo totalmente otro consiste la singularidad de la experiencia poética, de ahí que la cuestión de la posibilidad de la poesía, tal como se propone en el cuestionario de la *Antología de la nueva poesía española* (1968), vaya asociada a la aventura misma del lenguaje:

Quizá la poesía no consista en definiciones sino en aventuras. En la aventura de la experiencia expresada. Lo que no quiere decir irracionalidad, sino investigación, invención, en el sentido etimológico de esta palabra de descubrimiento, sorpresa. En mi caso, me siento frecuentemente muy lejano de los poemas que he escrito: como si no fuera su autor, sin que esto quiera decir que no los reconozca como míos. Es una sensación parecida a la que uno tiene cuando se ve en una fotografía de hace años. La imagen es indudablemente la suya, pero la impresión de extrañeza, de estupor, es evidente.

Reconocer algo equivale a liberarlo de lo contingente, a ver lo esencial, aquello que es permanente, en nuestra relación con el mundo. Si la lectura del poema nos pone ante una experiencia que nos sobrepasa y ante la cual el lenguaje se vuelve insuficiente, el lenguaje poético no puede ser otra cosa que un lenguaje de *reconocimiento*, que apunta, según la moderna hermenéutica, no a una imitación, sino a una transformación orientada a la revelación de la realidad, cuya naturaleza nos obliga a mantener esa *distancia* como explosión y apertura dinámica. Al ofrecerse el poema como expresión de lo desconocido (“En la expresión el que comunica manifiesta algo acerca de algo”, dice Husserl en sus *Investigaciones*), de una realidad cuya memoria funda la posibilidad de su repetición y permanencia, su interpretación sólo es posible a partir de la distancia que lo constituye como esencialmente ambiguo y polivalente. En esa distancia reconocida del poema, donde el lenguaje se percibe como exploración de lo que está oculto, es donde la reflexión crítica empieza a formarse, entendida ésta como relación viva entre el poeta y el lector en el espacio del poema en cuanto objeto construido lingüísticamente. La tácita analogía que aquí se establece entre la experiencia poética como intento de hallar una dirección a través del lenguaje (“En la aventura de la experiencia expresada”) y el reconocimiento de una distancia asociada a lo impersonal (“como si no fuera su autor”), entre la inquietud de lo lejano y la presencia de lo próximo, no hace más que poner de relieve que el poema sólo tiene lugar como aventura solitaria, como acontecer de la singularidad. La poesía sería entonces el camino a recorrer por la palabra, una secreta apertura que lleva el lenguaje al límite de su propia posibilidad. Esa aventura del lenguaje poéti-

co, esa experiencia en la que se reconoce la voz singular, es el riesgo que él mismo reivindica⁵.

Claudio Rodríguez, dada su proverbial generosidad, concedió múltiples entrevistas a lo largo de su vida. Se podría hacer una antología de todas ellas, pues cada una, por breve que sea, siempre adelanta algo de lo que el poeta piensa acerca de la creación poética en un momento determinado. Consciente de que ciencia y poesía convergen en el descubrimiento de una realidad desconocida (“no hay ciencia sino de lo oculto”, observó Bachelard), el escritor castellano se preocupará constantemente por el proceso creador, radicalmente interno y rodeado de incertidumbre, en el que la palabra, a fuerza de tantear en lo oscuro, se va encontrando a sí misma. Por vivir dentro de un mundo en constante evolución, su modo de ser como aventura desemboca en algo nuevo. De ahí que, tanto en la ciencia como en la poesía, lo que más se valora no es el punto de partida, sino el de llegada, al que se accede tras un largo viaje que tiene lugar a través de la transformación de las palabras. En la entrevista “Claudio Rodríguez o la influencia de todo”, de 1971, el poeta zamorano se refiere al proceso creador como un proceso en formación donde se alcanza una nueva realidad, en cuyo descubrimiento se aproximan ciencia y poesía:

Casi todos los críticos estudian la poesía o la literatura como algo que ya está hecho. Pero hay pocos que se atreven a meterse en los territorios misteriosos, y hasta ahora inexplorados, de lo que es el proceso de la creación. Y se debería ver el proceso *antes* que la creación del poema. Lo cual pertenece más alterreno de la psicología, por decirlo así, que al terreno de la crítica literaria. ¿Pero por qué el proceso creador poético se diferencia del proceso creador científico? ¿O filosófico? La invención de las matemáticas, o las teorías de Pitágoras, o el descubrimiento de la armonía del mundo, Galileo o Newton, Kepler, son procesos creadores bastante semejantes al poético. Galileo no tenía un instrumento para descubrir, ni Newton. Tenían imaginación poética, como Einstein. Poética en el sentido etimológico de la palabra.

En los períodos de formación clásica, fruto de una labor imitativa, el escritor tiene una concepción utilitaria de su arte, basada en la adecuación entre obra y mundo sen-

⁵ Para Claudio Rodríguez, que concibe la poesía en función de que se produzca un encuentro, la palabra poética es una forma de atención, de intercambio o diálogo, sentida como posibilidad de relacionarse con el otro, con lo que se hace presente en el poema. Sobre la reflexión de la experiencia lectora, asumida por la crítica hermenéutica como *reconocimiento* de lo que hay que dejar hablar en el poema, véase el trabajo de H.G.Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, pp.88-89. En cuanto a la experiencia colectiva de los “poetas del medio siglo”, cuya aventura consistió en partir de una retórica asumida e intentar desde ella una interrogación radical sobre el lenguaje, tengo en cuenta el ensayo de T.Segovia, “Retórica y sociedad: cuatro poetas españoles”, en *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973, pp.275-298.

sible. Sin embargo, a mediados del siglo XVIII, el centro de atención se desplaza de lo exterior a lo interior, del concepto a la sensación, lo que explica, entre otras cosas, el predominio del género lírico, siendo la imaginación la potencia que transforma el mundo sensible. Esta fe en la capacidad imaginativa, que une a los distintos poetas románticos por encima de sus diferencias, es lo que lleva a concebir la obra de arte como organismo vivo, como un proceso de gestación, en donde el objeto artístico no aparece como algo definitivo (“como algo que está ya hecho”), sino como un proceso prolongado de formación en lo oscuro (“los territorios misteriosos, y hasta ahora inexplorados”), donde lo que todavía no ha llegado a ser se percibe antes que su propia manifestación (“Y se debería ver el proceso *antes* que la creación del poema”). Al subrayar esta situación de inminencia, característica del lenguaje poético, pues éste se constituye en la espera de algo que va a manifestarse, lo que hace el poeta es destacar el papel de la imaginación creadora, que en su sentido de descubrimiento se da también en la experiencia científica (“Tenían imaginación poética, como Einstein”), la cual emerge de lo conocido y se revela como anticipación de lo desconocido. Siendo el poema un espacio de libertad, de radical desvío respecto a lo existente, su sentido sólo puede captarse escapando a los límites de lo concreto. Por eso, el proceso creador, propiamente poético, se ve aquí como un proceso en expansión, cuya esencia rítmica o musical tiende a abolir las distancias, nombrando lo inminente. Supresión de lo dado y revelación de lo nuevo serían así las dos caras de la palabra poética, que forma parte de una experiencia para andar en lo oculto y sólo se reconoce en la mediación de su fluir⁶.

Debería ser criterio distintivo de la crítica sobre poesía el partir de un reconocimiento previo de su intensidad y hondura. Teniendo esto en cuenta, no se entiende muy bien, salvo por la orientación de la visión francesa sobre la poesía española, el desdén casi general de los poetas de los años sesenta hacia la poesía de la primera generación de posguerra. Sin embargo, la poesía que se escribe en España a partir de 1945, con nombres tan destacados como Luis Rosales, Leopoldo Panero, Blas de Otero y José Hierro, es de notable riqueza y calidad. Claudio Rodríguez es uno de los pocos poetas que, reconociendo la importancia del 27 en nuestras letras, supo valorar otras voces distintas de las consagradas y afines a su sensibilidad. En cuanto

⁶ El fragmento analizado pertenece a la entrevista “Claudio Rodríguez o la influencia de todo”, en F.Campbell, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1991, pp.229-240; recogida después por A.L. Prieto de Paula en *Claudio Rodríguez. Visión y contemplación*, Diputación Provincial de Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1996, pp.39-45; y por F.Yubero, de forma completa, en *La otra palabra*, pp.217-228. En cuanto a la convergencia de ciencia y poesía en el descubrimiento de lo oscuro, véase el iluminador ensayo de C.Janés, “La aventura (Ciencia y poesía)”, en *Revista de Occidente*, 207 (julio-agosto 1998), pp.96-110; y recogido en *La palabra y el secreto*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, pp.99-120.

al 27, uno de los primeros poetas que mereció su atención fue Dámaso Alonso, que además fue profesor suyo en la Universidad Central de Madrid. Sabido es que, a partir de *Hijos de la ira* (1944), hay un cambio de rumbo en la poesía española. Su nuevo lenguaje suena a imprecación porque se aparta de la estética purista anterior (“Yo buscaba una expresión para mover el corazón y la inteligencia de los hombres, y no últimas sensibilidades de exquisitas minorías”, escribe el poeta madrileño), tomando una dimensión distinta, la de una voz cuyo tenso dramatismo expresa la trágica dualidad entre el dolor de vivir y el deseo de salvación. Tal escisión, de raíz religiosa, es la que se percibe en el ensayo “Dámaso Alonso: entre lo tremendo y lo salvador (Unas notas sobre su poesía)”, de 1977, donde la palabra poética aspira a realizarse en lo sagrado:

Pero, junto a lo tremendo, habita lo fascinante. Junto a lo diabólico, lo angélico. Junto a la “tristeza como un ciempiés monstruoso colgando de la mejilla”, las “innumerables margaritas blancas”; junto al “olor a nicotina rancia”, los “arbustos juveniles”. Esta “Mujer con alcuza”, que somos nosotros, camina con un signo de interrogación (su cuerpo, otra vez lo filosófico, se convierte en pura búsqueda angustiada), sin destino, con soledad frenética; mas esa curva interrogante se resuelve en el dulce álabe de un almendro. Esa mujer avanza “abriendo con amor el aire, abriéndolo con delicadeza exquisita”.

Nos encontramos aquí en el ámbito de lo existencial, con el hombre escindido entre la angustia de vivir y la esperanza de salvación. De ahí que el lenguaje se repita simétricamente entre los dos campos extremos de “lo tremendo”, con las imágenes de “un ciempiés monstruoso colgando de la mejilla” y el “olor a nicotina rancia”, signos del horror y del espanto en que vive el hombre, y “lo fascinante”, con las “innumerables margaritas blancas” y los “arbustos juveniles”, expresión de lo que nos atrae hacia la renovación. Ambos elementos, lo tremendo que nos detiene y lo fascinante que nos impulsa, forman entre sí una armonía de contrarios y hallan su mejor representación en esa “Mujer con alcuza”, alegoría de la humanidad, cuyo cuerpo, reducido a pura interrogación, nótese el valor del paréntesis “(su cuerpo, otra vez lo filosófico, se convierte en pura búsqueda angustiada)”, cuya ruptura lingüística actúa como explicación o comentario del tema principal, nos hace pasar de la “soledad frenética” al “dulce álabe de un almendro”, símbolo del renacimiento, moviéndose de lo grave a lo aéreo (“abriendo con amor el aire”), que ha de entenderse como el estado de libertad que caracteriza a lo poético. En ese vivir el misterio, que no se puede expresar, sino solamente experimentar, radica el impulso religioso del sentimiento poético, basado en la dependencia y orientado a la consecución de algo que

existe realmente⁷.

Toda interrogación implica una apertura a lo insondable, al silencio en el que la voz habla. Así reconocemos que hay una realidad tras la realidad, que nos inquieta y nos fascina. Porque el cuerpo, en su pobre desnudez, está ahí para decirnos quiénes somos y de dónde venimos, aparece como frágil memoria de la plenitud de otra época. Esa memoria de lo ausente es lo que lo hace irrumpir fulgurante en la escritura y, de este modo, lo que nos seduce no es lo que está más allá de él, sino lo que tiene de instantáneo. Ahora bien, lo que existe en cada instante, en el ámbito de lo inmediato, existe en función de aquello que lo trasciende, de algo indecible que está ahí y a la vez se retrae. Sin voz que una al hombre con la naturaleza, que mutuamente se implican, no podría existir la palabra básica, aquella que funda el mundo de la relación. De esa compenetración natural habla la poesía de Rafael Morales, que desde el sorprendente tono cósmico de *Poemas del toro* (1943) hasta el elegíaco de *Prado de serpientes* (1982), pasando por el lírico-dramático de *La máscara y los dientes* (1962) y *La rueda y el viento* (1971), no ha dejado de expresar una relación vivida poéticamente, en la que, como ha dicho el poeta, la poesía no está en las cosas, sino en la palabra entendida como arte, que hace posible la unidad del hombre con su entorno. A esa coordinación se ha referido Claudio Rodríguez en su ensayo “Hacia la poesía de Rafael Morales”, destacando la autenticidad del poeta toledano, la visión poética de su actitud moral, que se mantiene gracias a la presencia constante de lo humano en el lenguaje:

Actitud ética. No en el sentido dogmático, sino como radical coherencia entre el destino personal y la realidad histórica. Se trata, en el fondo, de un “diálogo del hombre con las cosas”, como dice Antonio Machado. De una participación, que es un modo de conocimiento. Los diferentes compases, por decirlo así, incluso las aparentes contradicciones, matizarán y acuñarán, en contacto con dicho “diálogo participado”, la evolución de esta poesía.

La crítica, lo mismo que la creación, debe ser diálogo, reconocimiento del otro y de lo otro, si no quiere quedar reducida al tópico, que impide reconocer la pluralidad de lo vivido (“La vida no es poesía, pero la poesía es vida, y si no, no es nada”, solía decir el poeta zamorano). Tal vez por eso, la materia misma que sostiene y alimenta el impulso poético de Rafael Morales es una “diálogo del hombre con las

⁷ Para la presencia simultánea de lo *tremendo* y lo *fascinante*, cuya relación recíproca obedece, en gran medida, a lo irreductible de la emoción religiosa, remito al estudio de R. Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1980. En cuanto a la escritura de Dámaso Alonso, cuyo fondo religioso la hace evolucionar de la “oscura noticia” a la “clara noticia”, véase mi ensayo “La poesía de Dámaso Alonso”, en *Poetas del 27*, Universidad de León, 1993, pp.251-265.

cosas”, expresión machadiana que deja vislumbrar un discurso basado en la alteridad, que al incorporar la duda y la contradicción como elementos permanentes, no permite al pensamiento descansar en un punto fijo. De este modo, al ser el hombre una tensión constante entre lo limitado que es y lo ilimitado a lo que espira, dicha tensión sólo puede quedar anulada en la plenitud de la visión poética, que desde su oscuridad compacta y profunda se revela como iluminación de la vida y de la muerte (“Pero en la noche oscura / aún sigue luminosa la palabra”, escuchamos al final del poema “La luz de la palabra”). Una claridad imprevisible se anuncia sobre la opacidad de lo real. Y de esta relación entre lo que uno ya es y lo que tiene que encontrar, entre la evocación y la certidumbre, brota una palabra como impulso de todo el ser, que es sentida “como radical coherencia entre el destino personal y la realidad histórica”, siendo esta coherencia la que engendra el sustrato moral en el que lo poético se inscribe. Así pues, en el tejido del poema, punto de convergencia entre lo que somos y lo que desconocemos, lo que hace la palabra es anticipar la realidad que nos crea, apuntar mediante ese “diálogo participado”, en que lo poético consiste, a lo ilimitado de una totalidad que nos sostiene⁸.

La década de los ochenta fue abundante en lo que se refiere a las reflexiones sobre lo poético. Como introducción a *Desde mis poemas* (1983), que recogía la poesía publicada hasta ese momento, colocó Claudio Rodríguez el texto “A manera de comentario”, al que podemos considerar como una especie de ensayo bisagra entre lo que ya había dicho y lo que a partir de ahora se irá intensificando. En efecto, si el comienzo del ensayo alude a la poesía como participación (“Si la poesía, entre otras cosas, es una búsqueda, o *una participación* entre la realidad y la experiencia poética de ella a través del lenguaje”), concepto ya presente desde “Unas notas sobre poesía”, después se detiene en la “contemplación viva” como forma de ser, pues implica tanto la vivencia de la realidad como su expresión. A esa influencia de la mirada y la luz contribuyó sin duda *El vuelo de la celebración* (1976), en donde la imagen del vuelo sirve para unir lo profundo y lo aéreo. Desde esta convergencia entre el proceso de ascensión y el de interiorización, según revela la identificación entre “elevar” y “entrar”, es posible entender mejor el esfuerzo contemplativo, cuyo dinamismo imaginario queda asociado a la virtualidad del canto para lograr un mayor conocimiento

⁸ El ensayo “Hacia la poesía de Rafael Morales” apareció como prólogo a la poesía del poeta toledano, *Obra poética (1943-1981)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp.13-20. En cuanto a la palabra poética como forma de llegar al otro, que Machado tiene en cuenta en su proceso creador, sobre todo a partir de *Nuevas canciones* (1924), y que fue asumida a partir de 1950, véase el estudio conjunto de J.O.Jiménez y C.J.Morales, *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española, 1939-2000*, Madrid, Cátedra, 2002. Desde un punto de vista filosófico, a esta palabra básica, que funda el mundo de la relación, se ha referido M.Buber en su breve y lúcido trabajo, *Yo y Tú*, Madrid, Caparrós Editores, 1993.

de la vida. A esa penetración de la mirada contemplativa, que va unida a la aventura de la experiencia poética, alude el siguiente fragmento:

El soñar es sencillo pero no el contemplar. San Juan de la Cruz sabía que el vuelo de la paloma tiene tres tiempos. Templar. Casi como en los toros (por aquellos tiempos de andurriales y de campo abierto). La velocidad y la armonía, los talleres, el crisol y el olor de los metales, y de los pueblos, y aquellas montañas, tan remediadoras, después de la luz, o aquel sobaco... Pero de lo que se trata es de la aventura. La poesía es aventura –cultura. Aventura o leyenda, como la vida misma.

La palabra poética vive en varios niveles y en mutua convivencia con lo extraño. No es difícil señalar aquí la inclusión de sintagmas pertenecientes a poemas conocidos, desde “El soñar es sencillo, pero no el contemplar”, verso que pertenece al poema “Sin adiós”, de *El vuelo de la celebración*, hasta la deuda del adjetivo “remediadoras” con el poema “Noviembre”, del mismo libro, como si el poeta quisiera anular la fractura entre crítica y creación. Con todo, lo más significativo es la reflexión sobre la mirada contemplativa, o propiamente poética, como núcleo central del proceso creador. Para empezar, no es casual la presencia de San Juan de la Cruz, pues la experiencia mística y la experiencia poética pertenecen al mismo orden de la experiencia religiosa, que tiende a expresar una intuición de la realidad trascendente. Como la mística, la poesía nace de la oscuridad y acaba en la luz. Su complicidad habría que buscarla en la mirada contemplativa, que penetra el objeto y así no se le resiste (“De la contemplación / nace la rosa / de la contemplación el naranjo / y el laurel, / tú y yo del beso aquél”, dice Miguel Hernández). Por eso, en el ejercicio contemplativo, es necesario suspender el discurso racional (“No creo que el razonamiento ayude nunca en la contemplación”, señala el autor de *La Nube del No-Saber*), pasar por el fondo de lo oscuro para llegar a la más alta unión. De ahí que esa experiencia unificadora del mirar contemplativo vaya unida a la aventura de la experiencia poética (“La poesía es aventura”), la cual, por darse en la interioridad, revela y esclarece (“Olvido de lo criado, / memoria del Criador, / atención a lo interior / y estarse amando al Amado”, dice el poeta carmelita en una de sus *Cautelas*). En ese espacio vacío de lo interior es donde se da la contemplación, que se esfuerza por acoger la totalidad (“Mas la contemplación poética es un merodeo, una especie de acoso a la totalidad de la experiencia, a su recóndita unidad a través de la multiplicidad, de la contradicción, de la infabilidad de las sensaciones”, confiesa más tarde Claudio Rodríguez en su artículo “Hacia la contemplación poética”), por encontrar la palabra verdadera. En ese intento de reducir la vida al pensamiento, tratando de expresar lo nunca dicho, la contemplación aparece como una experiencia fundamental que todo

lo transfigura, como búsqueda de lo absolutamente simple⁹.

Son muchos los textos, dedicados por Claudio Rodríguez a la reflexión poética, que se repiten en su escritura, pero cada repetición es diferente por el hecho mismo de repetirse. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el texto “Poética” al frente de *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. *Poesía cotidiana*, de 1966, que reproduce varios fragmentos de “Unas notas sobre poesía”, o en *Reflexiones sobre mi poesía* (1985), en donde Rodríguez aplica lo dicho en “A manera de un comentario” al análisis de sus poemas más importantes. De este modo, la reiteración, recurso mnemotécnico de la tradición oral, contribuye a intensificar la interpretación del texto como un todo, dándole un carácter de validez permanente. Esta posibilidad de decirlo todo es una de las cualidades de la poesía oral, que puede estar vigente durante mucho tiempo gracias a la combinación de lo conceptual y lo auditivo. Por eso, en su ensayo “Alberti y la poesía oral”, de 1987, Claudio Rodríguez, tomando como referencia las obras de Gil Vicente y el *Cancionero* de Barbieri, que recoge y comenta las canciones de los siglos XV y XVI, trata de fijarse en las recurrencias portadoras de sentido, en la configuración fónica del poema como captación conjunta del sonido y del sentido:

Ascendencia literario-popular. Como en las canciones de Alberti, tan plenas en su variedad y siempre teniendo en cuenta el centro, el latido, repito, entre lo rítmico y lo conceptual, la intensificación del elemento sonoro en su función creadora e incluso, y esto es decisivo, como participación moral (tema que desborda estos comentarios), tan relevante en la obra del poeta gaditano.

La forma artística, al armonizar lo individual y lo universal, no hace más que expresar, por analogía, la ordenación rítmica del universo. Según esto, el poema sería una reproducción del ciclo cósmico y el ritmo que lo origina una apertura a lo inesperado. En su forma fragmentaria y recurrente, la canción tradicional traduce un saber de experiencia en el que entran por igual lo estético y lo moral. Si la expre-

⁹ Plotino, tan presente en la escritura de Claudio Rodríguez, dice en las *Enéadas*: “Cada alma es y se convierte en lo que contempla” (IV, 3, 8, 15). Aludiendo a la interiorización ascensional que se produce en *El vuelo de la celebración* (1976), señala F.Yubero: “Luz, amor y exaltación o cántico se hacen isomorfos y van a ser los tres componentes del impulso”, en *La poesía de Claudio Rodríguez (La construcción del sentido originario)*, Valencia, Pre-Textos, 2003, p.183. En cuanto al artículo “Hacia la contemplación poética”, que viene a completar el fragmento analizado, apareció en *ABC*, el 22 de febrero de 1987, p.3; y recogido después en “Textos reunidos de Claudio Rodríguez. Sus ensayos”, en “Homenaje a Claudio Rodríguez”, al cuidado de Ph.Silver y F.Yubero, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 27-28 (2000), pp.119-121. Sobre la mirada contemplativa en la escritura sanjuanista, remito a mi ensayo “San Juan de la Cruz, poeta de la contemplación”, en *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*, Madrid, FUE, 1998, pp.19-29.

sividad poética radica en la correspondencia entre el sonido y el sentido (“entre lo rítmico y lo conceptual”), siendo el sonido lo que desencadena la emoción, la magia de la poesía oral encuentra su motivación en el acuerdo íntimo entre lo personal y lo colectivo, anterior al lenguaje y objeto de la palabra poética, que busca siempre la reintegración en el origen. Basta comparar la canción anónima (“En Ávila, mis ojos”) con la de Alberti (“Mi corza, buen amigo”), sujetas ambas a la técnica del paralelismo, para darnos cuenta de que el ritmo es el que crea la atmósfera trágica, el que une palabra y acción, lenguaje y pensamiento. Gracias a la noción dinámica del ritmo, entendido como aquello que hace fluir en la doble dimensión estética y ética (“en su función creadora e incluso, y esto es decisivo, como participación moral”), la palabra poética forma parte de una acción ritual, sagrada, en la que el lenguaje tiene siempre presente la totalidad de la experiencia. La conocida afirmación pitagórica de que todo es número, basada en el principio de excluir lo inarmónico, pone de relieve el entendimiento del ritmo como la forma misma de la energía, como impulso musical que busca, en la génesis y metamorfosis del proceso creador, la realidad de lo posible¹⁰.

En el año 1988, tan cargado de resonancias literarias, Claudio Rodríguez escribió dos artículos importantes: “Junto al cuerpo y el alma”, con motivo del cincuentenario de la muerte de César Vallejo, y “La ceniza, el canto, el desafuero”, originado por la lectura de *Metáfora del desafuero* (1988), de su amigo Carlos Bousoño. A pesar de que el segundo trasluce un intento por acercar la distancia entre lo conocido y lo desconocido, tomando como base la ruptura o desconcierto en que vive el mundo (“El desafuero y su imagen son una ruta hacia lo absoluto, un intento de reconciliación entre la realidad y la idea, entre la existencia y su valor”), el primero me parece más despojado e intenso, sobre todo por esa piedad hacia el desvalido, tan próxima del sentimiento vallejiano, cuyo desamparo, por haberlo sufrido el poeta en carne propia, no hace más que agrandar su amor por los demás. Si la palabra de Vallejo no deja de estar presente, es porque habla directamente al otro, en una relación puramente emocional, donde la palabra poética, por acoger al otro, se hace promesa de anticipación y habla el lenguaje de la hospitalidad:

La poesía de César Vallejo está vibrando entre lo delicado y lo tremendo, pero

¹⁰ Para un análisis del ritmo poético, entendido como vibración que sostiene el lenguaje, véase el estudio de A.Herrero, *El decir numeroso. Esquemas y formas del ritmo verbal*, Universidad de Alicante, 1995. En cuanto al ensayo “Alberti y la poesía oral”, publicado como homenaje al poeta gaditano en *ABC* (13 de diciembre de 1987, p.I), fue reimpresso en el volumen colectivo, *Imagen sucesiva de Rafael Alberti*, Diputación Provincial de Cádiz, pp.97-98. Para la relación de Alberti con la lírica popular, presente a lo largo de su escritura, remito a mi ensayo “Rafael Alberti y la poesía tradicional”, en *Poetas del 27*, pp.97-128.

se unifica por el poderío amoroso. Ya lo decía François Villon: “Par trop amer n’ ai rien vendu”. El nos ama junto o contra su destino, en cuerpo y alma, uno a uno y a todos. Y además día a día, objeto con objeto. Porque cada hombre es todo, a pesar de su orfandad, de su desamparo, con la mano agarrada a un zapato solitario. Es el anhelo, la búsqueda desesperada de salvación fraterna, como escribió Propercio: “Tendremos que llorarnos mutuamente”

La separación limita la armonía del hombre con el mundo, de ahí que para superar la escisión milenaria entre el cuerpo y el alma, el poeta recurra aquí a la dialéctica de la escritura vallejiana, siempre oscilante, en lo que al amor se refiere, entre lo sensual y lo metafísico. Recuerda Unamuno que el amor se fundamenta en dos raíces, el sentimiento de desamparo y el deseo de eternidad por la generación. De ambas cosas hay abundantes ejemplos en la poesía de Vallejo, para quien el amor se convierte en la unidad de todo mediante la experiencia poética (“uno a uno y a todos”), pero, en su intento de crear un mundo nuevo, el amor contribuye a la regeneración del hombre entero (“Se amarán todos los hombres, / engendrarán todos los hombres, / comprenderán todos los hombres”, escuchamos en el poema “Himno a los voluntarios de la República”, de *España, aparta de mí este cáliz*), siendo ese eros genesiaco (“engendrarán todos los hombres”), signo de participación colectiva en la creación de la nueva humanidad. Porque lo poético parece aquí nacer de un erotismo totalizador en que lo humano se inscribe (“Porque cada hombre es todo”), según revelan las citas complementarias de Villon y Propercio, de una identidad previa al dualismo sexual, que cumple la función de reintegrarnos al origen. Al aparecer lo erótico como convergencia entre los dos extremos, “el desamparo” y “la búsqueda desesperada de salvación fraterna”, entre lo posible y lo imposible, Claudio Rodríguez nos hace ver que este erotismo integrador, germinativo, es el impulso de conocimiento incorporativo que caracteriza a lo poético, pues la poesía, en su deseo de unidad, es la corporización de la palabra, que nos abre a lo imposible nombrándolo¹¹.

Las afinidades entre José Hierro y Claudio Rodríguez fueron producto de una honda amistad, que rebasa lo puramente anecdótico. Con motivo del setenta aniversario

¹¹ La experiencia amorosa guarda una profunda analogía con la experiencia poética, que sólo vive renaciendo sin cesar. Aludiendo a esta tensión dialógica, constitutiva de ambas experiencias, señala E.Morin: “El amor, simultáneamente, procede de la palabra y precede a la palabra”, en *Amor, poesía, sabiduría*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p.17. En cuanto al amor como participación, que alcanza su máxima expresión en las últimas obras de Vallejo, véase el ensayo de S.Yurkievich, “*España, aparta de mí este cáliz*: la palabra participante”, *En torno a César Vallejo*, (ed.), A.Merino, Madrid, Júcar, 1988, pp.323-343. Sobre la afinidad entre ambos poetas, remito al ensayo de Sharon K.Ugalde, “Los pasos lejanos de César Vallejo en la poesía de Claudio Rodríguez”, en S.Rivera y T.Ruiz (eds.), *Simposio-homenaje a Ángel González*, Madrid, José Esteban editor, 1987, pp.95-112.

sario del poeta santanderino, escribió Claudio su ensayo “José Hierro” a comienzos de 1992, que quedó eclipsado, en gran medida, por su discurso académico de ese mismo año. Sin embargo, a pesar de su brevedad, pone de relieve la fluidez de una escritura, que arranca de una vivencia concreta y aspira a la trascendencia. Desde el comienzo de su trayectoria poética, que él mismo resume en seis libros, *Tierra sin nosotros* (1947), *Quinta del 42* (1953), *Cuanto sé de mí* (1957), *Libro de las alucinaciones* (1964), *Agenda* (1991) y *Cuaderno de Nueva York* (1998), Hierro canta, no la anécdota, sino el reflejo emocional de los hechos vividos, de modo que el tiempo, que es siempre un filtro del recuerdo, dota a sus poemas de un sustrato melancólico, propio del ser incompleto, que busca la transformación del mundo y del hombre. La virtualidad de su expresión poética sirve de encuentro con lo ausente, con la realidad en su plenitud, cuya exploración, que permite el tránsito de lo real a lo imaginario, tiende a fundir los opuestos en la totalidad de la experiencia artística:

Hierro sabe que la poesía es un arte y que en ella habitan la música y la pintura, la arquitectura y la danza: el espacio y el tiempo. De aquí la plasticidad y la musicalidad de las imágenes y la aventura hacia el ritmo esencial con la emoción personal, con la posible experimentación de nuevas e inventadas identidades, asimilaciones, traspasadas por las circunstancias íntimas singulares y también comunes que se ensamblan y dan un temple de totalidad a su poesía.

Si lo propio de la poesía es su capacidad de sustraerse a lo inmediato y de alcanzar una nueva realidad, ese “temple de totalidad” que aparece súbitamente en el poema, es traído por el lenguaje, en el que se combinan “el ritmo esencial con la emoción personal”, el sonido con el sentido. No es casual que este ensayo empiece hablando del ritmo (“De aquí que el ritmo sea esencial, porque sin él la experiencia no adquiere su plenitud ni por lo tanto el estilo”), y termine aludiendo a la armonía, propia de la música, a la que aspira todo arte (“Todo se resuelve buscando lo fundamental, la esencia cuyo valor es la exigencia, como he dicho, de totalidad, de armonía, de moralidad, en fin”), quedando así lo ético y lo estético unificados en la visión. Porque en el espacio originario del poema, donde se funden lo real y lo imaginario, el “reportaje” y la “alucinación”, la totalidad de sentido se comunica por el ritmo (“Son las palabras una consecuencia del ritmo. El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo”, afirma el propio Hierro en “Palabras ante un poema”). Bajo la simplicidad de las cosas lo que intuye el poeta es una consciencia de la realidad total y extrema, que sólo se puede expresar mediante la relación de música y poesía. Porque la palabra poética, esencialmente rítmica, aparece como fragmento de una

experiencia artística en que está implicada la vida entera, por eso lo asimila y lo transforma todo¹².

El largo período en que Claudio Rodríguez no publica libros de poesía, el que va desde *El vuelo de la celebración* (1976) a *Casi una leyenda* (1991), corresponde, en cambio, a una época abundante en artículos y ensayos, cuya escritura más reflexiva, en la que su pensamiento revela mayor amplitud de lecturas y perspectivas, modifica en gran medida su evolución estética. La mayor parte de los ensayos de esta época de madurez defienden la relación entre la escritura y la realidad existencial, siendo la aspiración de la palabra poética, en su acto de estar viva, el poder encarnarse en un cuerpo. Entrelazada a la realidad, la palabra la encarna y la trasciende a la dimensión espiritual. De este modo, toda realización superior sólo existe por el hecho de estar en el mundo, es decir, si la reconocemos en un cuerpo, y al moldearse mutuamente el cuerpo y el mundo, la realidad y la palabra, la forma que tiene de manifestarse esta integración, que nos envuelve como un todo, es a través de lo erótico, que remite a un tiempo original y con el que se pretende sacralizar la vida entera. Lo erótico implica un impulso hacia la totalidad. Por eso, en “Poesía como participación: hacia Miguel Hernández”, que constituye su Discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1992, el lenguaje, al inscribirse en lo seminal, que contiene lo posible, adquiere un sentido de sacralidad:

Es posible que en la historia de nuestra literatura haya pocos autores como Miguel Hernández en cuyos versos se pulse tan intensa y acusadamente 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 Rubén Darío. Amor es totalidad y vivificación.

¹² Tanto José Hierro como Claudio Rodríguez dieron gran importancia al ritmo en sus reflexiones poéticas. Dice el primero: “¿Qué entiendo yo por ritmo poético? En principio, claro está, estoy de acuerdo con lo de las sílabas átonas y tónicas. Pero niego que el ritmo sea una consecuencia de la ordenación de unas palabras determinadas. Son, por el contrario, las palabras una consecuencia del ritmo. El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo. Su acierto estriba en poner, en sobreponer, al ritmo preexistente aquellas palabras que por su sonido y por su sentido expresen, sin género de dudas para el lector, lo que él entiende perfectamente sin necesidad de palabras. El poema existe, nebuloso en el poeta, porque en su conciencia existe, ya organizado un ritmo total, una sucesión de ritmos”, en “Palabras antes de un poema”, recogido en *Elementos formales de la lírica actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, p.67. En esta línea se sitúa mi ensayo, “El arte musical de José Hierro”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 30 (2005), pp.281-309.

En todas las cópulas subsiste el recuerdo de la identidad originaria. Una hermosa parábola del *Zohar* (I, 32^a) señala: “Cuando la luz penetra la sombra ambas son fecundadas. La luz, elemento masculino, y las tinieblas, elemento femenino, se unen y forman la unidad”. Toda esta fusión de lo masculino y lo femenino, fuerzas arquetípicas que hunden sus raíces en las religiones del origen, religiones de “la materialidad o la naturaleza”, según la terminología con que Walter Schubart las distingue de las “religiones de la salvación o la redención”, de raíz patriarcal, halla su mejor expresión en los libros de madurez de Miguel Hernández, en un proceso que se inicia con *Viento del pueblo* (1937) y culmina en *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1940), en donde el hombre se identifica con la luz plena del sol y la mujer con el poder fecundante de la luna, de cuya unión surgirá el hijo. Bastarían los primeros versos de un poema como “Canción del esposo soldado”, de *Viento del pueblo*, para darnos cuenta de cómo lo seminal se afirma como honda raíz erótica, como superación de un tiempo escindido (“He poblado tu vientre de amor y sembrera, / he prolongado el eco de sangre a que respondo / y espero sobre el surco como el arado espera: / he llegado hasta el fondo”). La sacralidad inherente al acto de creación se transfiere a la semilla sobre el campo, revelando que el acto sexual es también poético, pues ambos suponen una penetración en el fondo de lo oscuro. De ahí que, en la escritura hernandiana, lo seminal (“sagrado semen”) se asocie a la intemporalidad del vientre materno (“útero eterno”), donde la palabra se está gestando. La mujer, en su maternidad, cumple una función mediadora, esencialmente poética, pues la palabra, cuando no media entre mundos distintos, se trivializa y desaparece como tal. Experiencia erótica y creación poética se articulan en el cuerpo único de la mujer, que así se convierte, en el espacio imaginario y compartido del poema, en una forma de aproximación a lo sagrado¹³.

La trascendencia de lo inmediato es una experiencia que Claudio Rodríguez comparte con Pedro Salinas, para quien el amor es un compromiso con la eternidad y la poesía un viaje a lo desconocido. Solamente podemos conocer lo ilimitado si sabemos reconocernos en lo limitado, en las cosas vulgares de la vida (“Para vivir no quiero / islas, palacios, torres, / ¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!”),

¹³ Para esta visión de lo sexual como apertura a lo sagrado, donde nada está separado y hay una participación en la inmensidad del ser, véase el estudio de G. Feuerstein, *Sagrada sexualidad*, Barcelona, Kairós, 1995. Refiriéndose a la acción ritual de la semilla, señala O.Paz: “Apenas cae en el hoyo, la semilla rellena la hendidura y se hincha de vida. Su caída es resurrección: la desgarradura es cicatriz y la separación, reunión. Todos los tiempos viven en la semilla”, en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, p.27. Sobre la confluencia de lo erótico y lo poético en la escritura hernandiana, remito a mi ensayo “El impulso erótico de Miguel Hernández”, en *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pp.227-241.

escuchamos en *La voz a ti debida*). La emoción de lo concreto, de la realidad vital, es la que despierta el deseo de infinito, de aquello que nos falta y sólo podemos alcanzar a través de la palabra poética, que es la forma de entrar en contacto con la realidad más profunda. Sobre esta conciencia de aventura, que implica un esfuerzo por transformar lo vivido, se polariza desde sus comienzos la poesía de Pedro Salinas, en títulos tan significativos como *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931), en los que confluyen paradójicamente lo real y lo imaginario, hasta alcanzar su máxima expresión en los poemas de *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936), donde el diálogo con la amada se convierte en un diálogo con la poesía. De esta manera, la profunda convivencia con la poesía de Salinas, según revela el ensayo “Con la poesía de Pedro Salinas”, de 1993, se propone como afinidad o intercambio de experiencias compartidas, siendo lo absoluto del instante poético, que pone a prueba la realidad entera, el punto que concentra la integridad del canto, siempre en busca de una realidad superior:

La poesía de Pedro Salinas es, en el fondo, como él escribe: “una llamada a través de la objetivación, inevitablemente implícita en la obra artística, en la reforma de la conciencia humana”, palabras que nos llevan, en suma, a “una aventura hacia lo absoluto”, con su trascendencia.

Con el acto creador, que nos hace volver a ser, lo que se revive es una transformación de la realidad, una recomposición ideal de la misma, que es tal vez el motivo íntimo y profundo de toda experiencia artística. Lo real y lo trascendente no se anulan en la unidad del poema, sino que se funden sobrepasándose, manifestándose creación. El hecho de que, en palabras del propio Salinas, la poesía se considere como “una aventura hacia lo absoluto”, expresión que el poeta zamorano hace suya, nos da a entender que cada palabra, “con su trascendencia”, nos abre a la realidad de lo posible, de la que recibe su propia manifestación. En virtud de ello, se comprende que Rodríguez utilice las palabras del escritor madrileño como apoyo de su reflexión poética (“una llamada a través de la objetivación, inevitablemente implícita en la obra artística, en la reforma de la conciencia humana”), pertenecientes a la colección de ensayos *El defensor* (1948), para poner de relieve que la creación, en su alteridad constitutiva, sólo puede entenderse como acogida de lo humano, lo cual supone tener en cuenta la realidad como algo integrador y sin exclusiones (“Al hablar de la poesía de la realidad, tenemos que concebirla como siendo cada vez más integradora y abarcadora y menos convencional”, afirma Salinas en *La realidad y el poeta*). Si la realidad no se agota en lo que es, ni la palabra en lo que dice, ello es debido a su naturaleza creadora, a que nos revela la génesis

de su propia creación. Solo así, trabajando con una realidad trascendida, puede la palabra volver a lo inicial y entregarse a la inminencia, al nacer del mundo, en su posibilidad¹⁴.

A lo largo del año 1993 publicó Claudio Rodríguez dos importantes trabajos; “*El paraíso perdido* de John Milton”, autor al que venía leyendo desde su estancia en Inglaterra y en el que se advierte esa “aprehensión sensorial del pensamiento”, en expresión de T.S.Eliot, propia de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII (“El alma, como el cuerpo, es plástica y no armónica, y en el contorno de la contemplación se conoce a sí misma”), y el más elaborado “Unidad y variedad en la obra de Jorge Guillén”, donde la afinidad hay que buscarla más en el tono de asombro ante lo contemplado que en la expresión propiamente dicha. Después de subrayar la moralidad de la obra poética de Guillén, entendida como “un intento de encontrar a la persona completa”, y la construcción orgánica de *Cántico* (“que es como una catedral, por decirlo así, de la poesía española de todos los tiempos”), pone su acento sobre la variación en busca de la unidad, característica de la visión guilleniana:

Jorge Guillén es un poeta emocionante, quisiera extrañarse, identificarse con el objeto de su contemplación para renacer 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, ni aún menos pureza (¿a quién se le ocurre hablar de poesía “pura o impura”?) sino invención en el sentido etimológico de descubrimiento, sorpresa. Si su misión, o su oficio, es poseer, expresar un alma tangible aunque tan sólo fuera por un momento para evitar su desaparición, ¿cuál es esa presencia de las cosas sin unidad?

En la experiencia artística, que ofrece un fondo de realidad a cuya revelación se accede por tanteo, toda la magia consiste en ver desde el exterior la interioridad. Si la poesía de Guillén nos emociona es porque, tras “la aventura de la visión”, que nos entrega el alma de las cosas (“un alma tangible”), se llega a un “identificarse con el objeto de su contemplación para renacer en él”. Mirar los objetos es penetrar su forma, y esto es la *expresión*. La palabra hace presente al poeta y a la realidad, que se confunden en su desnudez. Ella es la que se inscribe en lo interior como su impulso

¹⁴ Entre los poetas del 27, tal vez haya sido Salinas el que de forma más constante ha acompañado a Claudio Rodríguez a lo largo de su trayectoria poética. Esta penetración de la realidad, que la mayor parte de la crítica ha considerado como el núcleo de la escritura de Salinas, tiene su raíz en el pensamiento fenomenológico, defendido por Ortega entre 1926 y 1936, cuando los poetas del 27 se dan a conocer. A ello se ha referido C.Zardoya en su trabajo “La *otra* realidad de Perdo Salinas”, recogido en *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974, Tomo II, pp.106-148. En la misma línea se sitúa mi ensayo “Pedro Salinas y la busca de la realidad”, en *Poetas del 27*, pp.13-28.

más profundo y nos pone en contacto con lo absolutamente otro, reconciliando diferencia e identidad. A lo largo del proceso poético, percibido como “descubrimiento” de lo desconocido, la realidad y su expresión se superponen hasta el punto de crear una misma fecundidad. Donde termina el lenguaje y se hace el silencio, allí comienza la revelación. Lo que se deja escuchar en el poema es fruto de la desnudez, lo cual tiene poco que ver con la “irracionalidad” o la “pureza”, sino con un progresivo despojamiento que lleva a la intuición de lo esencial. Si lo que singulariza al instante poético es la unidad de lo disperso, según se desprende de la interrogación retórica (“¿cuál es esa presencia de las cosas sin unidad?”), esa sensibilidad de la palabra para acoger el pensamiento (“El agua desnuda / Se desnuda más. / ¡Más y más! Carnal / Se ahonda, se apura”, escuchamos en el poema “Revelación de la palabra”), unificándose con la sensación, es la que nos entrega el enigma de la realidad, su más íntima lejanía, pues el poeta está llamado a darle voz. Lo real sería así algo que se anuncia, que llama a ser escuchado, para dejar que lo que venga nos llegue con todo el ser¹⁵.

Es común, en la práctica filológica, atender más al texto gramatical que a la emoción que lo crea, pues lo que ésta hace es abrirnos a la expresión, no a la experiencia. El poema, en cuanto forma creada, deja escuchar lo que todavía no ha sido dicho, pero puede aparecer, y esta situación de inminencia lo vuelve singular. Tal vez por eso lo propio de un poema es estar expuesto a lo posible, germen de toda escritura. Si la obra artística se sostiene en lo abierto, que muestra la transparencia de lo que es, ninguna tan versátil como la de Gerardo Diego, que no se cumple como terminada, sino desplegándose más allá de sí. Esta tensión de lo inacabado, que lleva implícita la libertad creadora como fundamento, es lo que atrajo la sensibilidad del joven Claudio Rodríguez (“En mi caso, el primer descubrimiento de la poesía de la Generación del 27 fue la suya”), de manera que en su ensayo “Junto a Gerardo Diego”, publicado en 1996 a raíz del homenaje y cuyo título revela ya una prolongada convivencia, la emoción se armoniza con la creación:

El ritmo, la imaginación, junto a la emoción. Porque el ritmo no es tan sólo una cuestión gramatical, métrica, sino una urdimbre, un fermento, por decirlo así, necesario para completar la experiencia y el estilo. En la poesía de Gerardo Diego,

¹⁵ Claudio Rodríguez es uno de los poetas que interioriza desde el principio la experiencia poética, de modo que su palabra se convierte en representación de un estado anímico, en “forma interior” de lo vivido. Refiriéndose a ello, señala A. García Berrio: “En definitiva, pues, la forma interior poética se enraiza en las iniciativas psicológicas del *impulso* inicial de la voluntad y la intuición hacia la constitución expresiva del poema como experiencia”, en *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Ayuntamiento de Málaga, Colección “Aire Nuestro”, 1998, p.38.

como ya escribí, no se trata tan sólo de sorpresas, de intuiciones insólitas, arbitrarias, sino de una gama amasada de vivencias y de secuencias modificadas dada la variedad de las cosas, de la vida, de los ritmos cercanos a la música en los más intensos momentos y acentos. La seducción fonética, la tensión o vibración de una palabra, la pericia, tan personal, del verso se conjugan con los estímulos interiores del pensamiento y de la emoción viva.

La década de los años veinte, en la que se dan a conocer los poetas que después formarán la Generación del 27, no es una época de imitación, sino de creación (“Debemos crear”, tal es para Huidobro el signo de la nueva era). En este contexto creacionista, donde la imaginación creadora destruye lo convencional e instala lo nuevo, surge la poesía de Gerardo Diego. Ya en el poema “Evasión”, de su libro *Imagen* (1918-1921), nos ofrece todo un programa poético que se articula sobre la libertad de la música (“Y un asirse y plegarse / a la música hermana / para bien orientarse / en la libre mañana”), que tiende a superar los límites del lenguaje. De ahí la consideración del ritmo, en este fragmento, como “urdimbre o fermento” en el que “se conjugan”, en un intento de abarcar la totalidad, “la experiencia y el estilo”, “vivencias y secuencias”, “el pensamiento y la emoción viva”. Gracias a la fluidez de la música, a la que el poeta santanderino permaneció siempre fiel, se anulan los límites del discurso a favor de la integridad. En una escritura tan renovadora como la de Gerardo Diego, donde el juego verbal revela concentradas emociones, hay siempre un intento de acercarse a la unidad de la expresión poética desde su organización rítmica, capaz de articular sonido y sentido en una sola forma de expresión. Porque la música está hecha para ser escuchada, para dejar oír una voz que llega de otra parte y nos busca para nombrarnos. ¿No sería la música, en su memoria del lenguaje perdido, la forma originaria de la relación? Con el ritmo, expresión del sujeto en el discurso, es posible mantener viva la emoción poética, salvarla del tiempo y de la muerte¹⁶.

Dentro de la Generación del medio siglo, grupo que Claudio Rodríguez solía llamar “el archipiélago” por la diversidad de sus voces, la figura de Vicente Aleixandre ha sido unánimemente reconocida. A través de la creación, la crítica y el epistolario, además de la valiosa mediación de Carlos Bousoño, el poeta zamorano mantuvo con Aleixandre una amistad creciente: desde los primeros contactos a raíz del envío ma-

¹⁶ Dentro de la Generación del 27, tal vez haya sido Gerardo Diego el que mantuvo una relación más constante con la música. De sus abundantes escritos sobre el tema, es posible deducir toda una estética musical que tiende, en su libertad, hacia algo que está todavía en fermentación, que es aquí lo que entiende Claudio Rodríguez por ritmo. Sobre este sentido de anticipación, propio de la música, remito al ya clásico trabajo de E. Bloch, *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, 1977-1980, 3 vols. En cuanto a la presencia de lo musical en la escritura de Gerardo Diego, que se revela como posibilidad de unir las distintas variaciones y como su forma más natural de expresión, véase mi ensayo, “Gerardo Diego, músico y poeta”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 553-554 (julio-agosto 1996), pp.23-58.

nuscrito de *Don de la ebriedad* hasta la muerte del poeta andaluz en 1984, pasando por la confianza en la lejanía del período británico. El propio Aleixandre acertó a mantener la lucidez en medio de las tensiones entre la dedicación poética y la supervivencia prosaica, de modo que la fidelidad del maestro a la singularidad en que lo poético consiste, siendo su irreductible silencio una forma de equilibrio entre el distanciamiento y el compromiso, no hizo más que proyectar su propia imagen sobre la del amigo, constituyendo un claro ejemplo de autobiografía refleja. De lo que se trata entonces no es tanto de recordar aquellas viejas imágenes, como el desfile procesional por aquella casa de Velintonia, sino de hacer de la amistad compartida una experiencia creadora. Si Vicente Aleixandre se convirtió para Claudio Rodríguez en ejemplo a seguir, estética y moralmente, ello fue debido a que su palabra acoge a la vida en su plenitud. De ahí que, en uno de sus últimos ensayos, “La verdad de la vida”, publicado en 1998, poco antes de morir, Claudio destaque, dentro de la evolución poética de Aleixandre, la coherencia entre vida y escritura:

La poesía de Vicente Aleixandre se establece en la participación, en la articulación y consumación de la existencia en todas sus manifestaciones. Desde lo cósmico o lo telúrico hasta “la ascensión del vivir”. Hay que advertir, sobre todo, que la variedad y la magnitud temáticas y estilísticas no excluyen la profunda unidad de su obra.

Refiriéndose a *Pasión de la tierra* (1935), escribe Aleixandre: “Mi poesía desde su origen ha sido una aspiración a la luz. Se alude así a la naturaleza misma del proceso poético, de una escritura en permanente formación, cuyo impulso germinal nos hace pasar de las sombras a la luz, de la unidad cósmica de la primera fase, representada por *La destrucción o el amor* (1935), a la escisión histórica de la segunda, a la que pertenece *Historia del corazón* (1954), donde hay una apertura a lo humano compartido. Precisamente a esta obra pertenece el poema “Ascensión del vivir”, en el que se percibe una superposición temporal para expresar la dificultad del vivir. Si lo que mueve a la palabra poética es el deseo de reintegrarse a la unidad perdida, superando todas las divisiones, nada mejor que un lenguaje en expansión, cuyo despliegue es signo de experiencia compartida (“La poesía de Vicente Aleixandre se establece en la participación”), y que, al articular “la variedad” con “la unidad”, al integrarlas en el instante del poema, convierte la escritura en una experiencia total. Ese lenguaje singular progresa por intensidad a partir de un núcleo, el amor por la vida (“Amo muchísimo la poesía, pero amo más la vida. ¡Ay del hombre que dice amar más la poesía que la vida!”), confiesa el poeta sevillano), tratando de armonizar orden formal y tensión interna. La evolución de Vicente Aleixandre, que progresa

siempre a partir de un núcleo, radica en una escritura en potencia que revela una pretensión de totalidad. Esa voz naciente fue la que Claudio Rodríguez supo escuchar, buscando, mediante la progresión de lo sensorial a lo metafísico, una fusión del hombre y la naturaleza¹⁷.

A través de sus poemas y textos teóricos Claudio Rodríguez ha dejado clara su visión de la poesía como participación de la realidad a través del lenguaje. Lo cual equivale a decir que esa participación es anterior al lenguaje mismo y sólo se experimenta en el proceso creador, reconocible en función de su propia génesis (“A mí lo que me interesa es el caminar de la creación, no la llegada”, nos dice el poeta en una entrevista de 1991). Ahora bien, si los límites entre lo vivido y lo expresado han de configurarse en el poema, ¿cómo se refleja esa participación a nivel crítico?. Tal vez, para contestar a esta pregunta sea necesario partir de la amistad que unifica vida y lenguaje (“Pero uno de los rasgos más notables de Claudio es el alto valor que tenía para él la amistad”, recuerda su mujer Clara). De tal hospitalidad, que poéticamente se refleja en una prolongada convivencia con el proceso creador (“Sí, el proceso mío de creación es bastante lento. Depende, digamos, de los movimientos vitales. Pero el libro va avanzando, hasta que los poemas digan que ya están terminados”, nos dice en una de sus últimas entrevistas), nace un diálogo con el poema, donde el poeta no impone una teoría previa, sino que se *expone* a lo que el poema quiera decirle. De esta manera, son los poemas los que tienen que hablar, reflejar la unidad vital dentro de la diversidad. Porque, en una poesía que evoluciona desde la exaltación de *Don de la ebriedad* (1953) a la reflexión de *Casi una leyenda* (1991), lo que permanece siempre dentro de los poemas es una vibración vital que, a nivel expresivo, deja su huella en la adecuación de la voz a lo que respira y en el sentido del ritmo como pura energía. Se trata de un oír en el interior, de “un saber no sabiendo”, como dijera San Juan de la Cruz, tan presente en la escritura del poeta zamorano, lo cual va en contra de toda explicación, pues la poesía no tiene nada que ver con la lógica. Para la crítica creadora, y los grandes críticos han sido también grandes creadores, lo fundamental es la imaginación creadora, el conocimiento intuitivo de la realidad, que es el que hace posible que creación y expresión se identifiquen en el poema¹⁸.

¹⁷ Dentro de la evolución aleixandrina, la expansión irradiante de *La destrucción o el amor* (1935) haya su contrapunto en la concentración alienante de *Historia del corazón* (1954). En realidad, esta invasión de las fuerzas del fondo, de raíz surrealista, no ha dejado de operar a lo largo de su poesía. Respecto a este movimiento creador de destrucción y nacimiento, concentrado en el símbolo de la serpiente, que representa la muerte y la renovación de la vida, véase el iluminador ensayo de J.A.Valente, “El poder de la serpiente”, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp.170-184. En cuanto a la presencia de la poética aleixandrina en la poesía de posguerra, remito al ensayo de C.Bousoño, “El influjo de Alexandre desde 1935 hasta hoy”, en *Boletín de la Real Academia Española*, 234 (1985), pp.49-59.

¹⁸ El don de la amistad, en cuanto remite a lo radicalmente otro, responde a una fidelidad originaria,

En poesía, el único camino para llegar a la sabiduría, al descubrimiento mismo de lo desconocido, es la ignorancia (“¿Mi ignorancia era sabiduría?”, se pregunta el poeta), de modo que, en ese intento de anular la distancia entre lo conocido y lo desconocido, donde ciencia y poesía convergen, la experiencia poética se produce como *aventura* hacia el misterio, que oculta y revela al mismo tiempo. De ahí el deseo del poeta de ser un pájaro, como ese gorrión tragando “en su buche todo el polvo del mundo”, cuyo canto “toma la voz de Dios” de forma natural, destruyendo el sentido y suspendiendo el tiempo, como hace el ave inextinguible de la cántiga CIII de Alfonso el Sabio. Lo que tradicionalmente se llama lengua de los pájaros tiene que ver con el lenguaje ritmado de la poesía, que es el propio de los libros sagrados. Porque hay un sentido *religioso* de la existencia humana (“Sí existe el sentido trascendental de la materia”, dice el poeta), que busca el sentido último de la realidad y que coincide con aquella dependencia original que caracteriza a lo poético. Estamos ante una voz que nos llama, a la que podemos responder o no, pero que no podemos impedir que nos llame. De esta visión del mundo como signo de una trascendencia nace la voz poética de Claudio Rodríguez, que iguala el crear con el nacer, el ritmo del poema con el del universo, y cuya creación, que es gratuidad y don, se reconoce en tres instancias fundamentales:

1) *Una poética de lo sagrado*. Lo sagrado tiene que ver con lo que falta, con la ausencia de lo originario que sigue resonando en la palabra. Y esta unión de ausencia y presencia, de negación y afirmación, explica también que lo sagrado se identifique con lo misterioso, que fascina y aterra a la vez. Desde este punto de vista, la plenitud de lo sagrado, que tiende a cubrir rítmicamente la realidad entera, reclama la participación en ella. Conviene recordar que el concepto de *participación* tiene sus orígenes en el pensamiento griego, sobre todo en el de los filósofos presocráticos, que nos enseña a formar parte del todo y a mirar el mundo de una manera nueva (“Hay que seguir y comprender lo que es común, lo que a todos pertenece”, dice Heráclito en uno de sus fragmentos). Esa mirada sencilla y espontánea sobre la realidad, con la que uno aprende a ser persona, es la que constituye el lenguaje poético de Claudio Rodríguez, que nos abre a una forma viva y originaria del decir¹⁹.

de la que participa tanto el pensamiento como el lenguaje. La amistad, que se ofrece como responsabilidad confiada, sin esperar nada a cambio, afecta por entero a la persona, tendiendo hacia un más allá y afirmándose en la palabra (“que la esencia del lenguaje es amistad y hospitalidad”, nos dice Lévinas en *Totalidad e Infinito*). En cuanto a las palabras de Clara Miranda, esposa del poeta, han sido tomadas de su conversación con Isabel Escudero “Y revolví la ceniza...Me quemé la mano”, *Archipiélago*, 63 (noviembre 2004), p.99.

¹⁹ Para una comprensión de lo sagrado, que presupone una escisión originaria y reclama lo simbólico como forma de expresión hacia lo constitutivamente trascendente, véase el ensayo de E.Trías, “El símbolo y lo sagrado. Categorías simbólicas”, en *Lo santo y lo sagrado*, (ed.), F.Duque, Madrid, Trotta, 1993, pp.15-28. En cuanto al sentido de participación en los primeros filósofos griegos, cuyo pensa-

2) *El proceso creador como aventura*. El hecho de que la palabra poética sea a la vez lo conocido y lo desconocido es lo que le permite actuar rítmicamente, moverse como vivo impulso entre el entusiasmo y la revelación (“La poesía ha de estar en el pulso y en el cambio del lenguaje”, decía Claudio en su discurso, al recibir el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1993). Se trata en esencia de un proceso de transformación que, al incluir en sí los contrarios, la imaginación y la realidad, lo sobrenatural y lo habitual, lo manifiesto y lo oculto, pone de relieve la continuidad de una escritura basada en una transferencia o viaje, pues el sentido viaja en las imágenes, y construida sobre la expresión poética del mundo. Cuando se habla de la naturaleza visionaria de esta escritura, de su dimensión epifánica o reveladora, se está aludiendo a una experiencia cuyo sentido reside en lo que todavía no ha sido dicho. Esta situación de inminencia, inherente a la sustancia misma de lo poético, está abierta a un camino sin fin, en el que la imaginación no puede estar separada de la realidad, lo ético de lo estético. Al decirnos el poeta que “todo lo que hace el hombre es moral”, en realidad no hace más que seguir una senda muy antigua, asentada en la continuidad de la *terateia* o reconocimiento del bien soberano, que va desde el Oráculo de Delfos hasta los tratadistas del siglo XVIII, pasando por Plotino (“Aquel vivir es la energía del pensamiento”), donde la experiencia artística responde a una capacidad del espíritu, a una vibración vital o expansiva, en la que el ritmo se configura como impulso germinal, como una realización del pensamiento y del lenguaje²⁰.

3) *Palabra de acogida*. Al hablar de su primer libro *Don de la ebriedad* (1953), la crítica ha destacado su mágica precocidad y su temple visionario, cualidades que sólo se entienden desde un estado de gracia sin necesidad de interpretación, desde un lenguaje que habla en nosotros (“El escritor no es el que habla, sino el que deja hablar en él al lenguaje”, señala Novalis). Esa cesación del hablar, semejante al estado

miento cosmológico tuvo su efecto en su manera de concebir lo divino, remito al trabajo de W.Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, México, FCE, 1952. Para una relación de la voz poética con el todo de la naturaleza, ya visible en el *Hiperión* de Hölderlin, y que el poeta zamorano muestra en sus versos, véase el ensayo de M.Casaseca Martín, “Hiparion entre nosotros: idealismo cognitivo y poesía de la experiencia en la poética de Claudio Rodríguez”, en *La palabra es futuro*, Universidad de Valladolid, 2002, pp.379-394.

²⁰ El propio Claudio Rodríguez, a lo largo de sus entrevistas, nos ha dejado algún testimonio de sus lecturas preferidas. Entre las foráneas destacan: los filósofos presocráticos, Plotino, San Agustín, Dante, Montaigne, Kant y Cassirer; entre las propias, los poetas renacentistas, Cervantes, Spinoza, Machado y Juan Ramón, herederos estos últimos de la tradición liberal de la Institución Libre de Enseñanza. En este sentido, no habría que olvidar a don Alberto Jiménez Fraud, ejemplo de educador humanista y a quien Claudio Rodríguez conoció en su retiro de Oxford durante los años de estancia en Inglaterra. Véase su acción educadora, liberal y progresista, recogida en *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972. En cuanto al impulso lírico como movimiento de iluminación, característico de la poesía de Claudio Rodríguez, tengo en cuenta el ensayo de G.Sobejano, “Impulso lírico y epifanía en la poesía de Claudio Rodríguez”, en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez*, Madrid, J.Esteban editor, 1984, pp.409-427.

de oración, es lo que deja paso a la palabra, a una ley de no interferencia, que opera igualmente en la experiencia poética, según la cual, al no interponerse, uno siente que está asistiendo al nacimiento de la palabra, aunque no la sepa expresar. De ahí que la escritura poética, expresión extrema del lenguaje, sea una escritura por espera, donde el poema se hace tanteando en lo oscuro, echando una red al fondo. Bajo la teología del verbo, que va desde el “Himno al Logos”, del evangelio de San Juan, hasta los escritores místicos, pasando por el misterio cristiano de la Encarnación, lo que se oculta es una experiencia total, una consideración de la palabra como mediación entre lo familiar y lo extraño. *Mediatorem* es el término que utiliza San Pablo, en su *Epístola a los Hebreos* (8, 6), para referirse al papel sacrificador de Cristo, el Verbo encarnado. Aunque a primera vista Claudio Rodríguez pueda parecer más platónico que cristiano, sobre todo por lo que se refiere a la trascendencia de lo material, su visión de la palabra creadora como impulso originario, que contiene ya en germen todas las manifestaciones posibles, hunde sus raíces en el territorio de lo sagrado, donde la palabra se revela según el doble proceso de donación y aceptación. Esa fidelidad a la palabra, que no debe terminar mientras viva el poeta, se orienta hacia la interioridad absoluta de un saber previo, que invita a la apertura, a una ética de la participación. Lo propio de esa palabra hospitalaria, que por darse en lo interior libera e ilumina, no es una interpretación apropiante de la realidad, sino el abrirse a lo infinito del otro, darse en la escucha como ritmo interior de la creación, seguir creando para seguir naciendo²¹.

La experiencia artística existe como expresión de la intuición creadora. La estética romántica, en su intento de recuperar la unidad anulando la distancia, pretendió con Frederic Schlegel, poeta y pensador, dar a lo poético un carácter más orgánico que crítico, concediendo primacía a lo incierto de la búsqueda sobre la certidumbre de la reflexión (“El poeta tiene que buscar, robar lo secreto, lo sagrado, abrir el sagrario”, señala Claudio Rodríguez). Desde el Romanticismo a la Modernidad, la autonomía estética de la obra de arte no hace más que privilegiar el acto creador sobre la lógica discursiva. Con la revelación de las vanguardias, que niegan el arte mismo como espacio sacralizado, y más tarde con Heidegger, cuyo pensamiento filosófico se instala en la potencialidad creadora que antecede al lenguaje y lo habita, dando al poema, considerado como “morada del ser”, la posibilidad de nombrar lo original,

²¹ Refiriéndose a esta palabra de acogida, señala J. Derrida: “Porque se abre, para acogerla, a la irrupción de la idea su infinito en lo finito, esta metafísica es una experiencia de la totalidad”, en *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de acogida*, Madrid, Trotta, 1998, p.67. En cuanto al no saber de la experiencia poética, que se va formando a tientas en lo oscuro, el propio poeta declara: “Tanteos, merodeos, son el origen de la expresión. ¿Quién puede saber lo que es extraño y menos sagrado?”, en “Claudio Rodríguez visto por sí mismo”, *La contemplación viva: Homenaje Universitario a Claudio Rodríguez*, T.Hernández (ed.), Madrid, Ariadna, 1999, pp.301-308.

la escritura se hace más disponible y hospitalaria. Desde entonces, la experiencia poética va asociada a la “tarea del pensamiento”, que cumple la función de preparar la revelación de lo desconocido. En el caso de Claudio Rodríguez, el amplio caudal de lecturas con el que se había formado, tanto poéticas como filosóficas, es lo que hace de su escritura la posibilidad de salir de sí y abrirse a otros mundos. Y si en sus poemas hay un continuo desvelamiento, ajeno al desarrollo lógico y próximo al misterio (“Su poesía está iluminada por una extraña claridad, posee un aspecto mágico. Nos habla de lo cotidiano y, *misteriosamente*, sin saber por qué, todo es demasiado raro, extraño e inquietante como para que sea la simple descripción de una realidad”, nos dice su amigo José Hierro con motivo de su muerte), igual sucede con sus reflexiones poéticas, que no se ofrecen de forma sistemática, sino fragmentaria, como anotaciones de un proceso creador, en el que la *participación*, la *aventura* y la *acogida* funcionan como marcas de un diálogo, de una relación con la naturaleza, a partir de la cual todo pudiera aún ser posible. Dentro de la Generación del medio siglo, una de las más ricas y variadas de nuestra tradición poética, la voz de Claudio Rodríguez se singulariza, ya desde sus comienzos, por su carácter fascinante, por su apertura hacia lo insólito y extraño, donde no caben modelos o códigos preestablecidos. Esa exploración de lo íntimo, en la que se da una relación recíproca o, como dijera Hölderlin, un intercambio, es el camino a recorrer por la poesía, su propia forma de manifestación.