

## TONALIDAD RELIGIOSA EN TEXTOS DE LA POESÍA DE POSTGUERRA

AGUSTÍN DELGADO

Madrid

El famoso polígrafo comunista recientemente fallecido Manuel Vázquez Montalbán expresó su admiración por el poema de Luis Rosales: *La casa encendida* (Madrid, 1949). A imitación de prólogo, el poeta granadino se ve paseando por El Parque del Oeste de la capital de España: “Hace un hermoso día de sol primaveral y un aire fresco y aleteante. Alguien podría cantar, y la carne y el alma se encuentran vegetalmente en primavera; están viviendo lo que ven. Quizá ser hombre es lo más inmediato, es lo más fácil. Como diría Jorge Guillén, el mundo está bien hecho”. Una estampa idílica para una poesía de intimidad, de confianza: un humo de tren que se pierde a lo lejos, una viejecita de madera que duerme bajo el sol, unas niñas que juegan. “Todo vive aquí naturalmente, o, quizá, todo descansa, por un instante sólo, de vivir; todo está restañándose, porque lo quiere Dios, en la alegría”. Poema biográficamente optimista, armonioso, poema con ambición de totalidad doméstica, que culmina así: “Al día siguiente/—hoy—/ al llegar a mi casa—Altamirano, 34—era de noche,/ y ¿quién te cuida?, dime; no llovía;/el cielo estaba limpio;/—“Buenas noches, don Luis”—dice el sereno,/ y al mirar hacia arriba,/ vi iluminadas, obradoras, radiantes, estelares,/las ventanas,/—sí, todas las ventanas—, Gracias, Señor, la casa está encendida”.

¿Qué fue de la rehumanización que implementó la poesía surrealista de los años treinta, la de *Poeta en Nueva York* de Lorca, la de *Los placeres prohibidos* de Cernuda, la de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, la de los poemas de César Vallejo? ¿Qué fue de la

rehumanización que llegó del vigor de la poesía comprometida social y políticamente en la revista *Caballo verde para la poesía*, en la voz militante de Machado, de Alberti, de Miguel Hernández, en los poetas del lado leal a la República?

En la década de los cuarenta en España los poetas vencedores de la guerra civil entienden la rehumanización de la poesía de un modo opuesto, reduccionista hasta la caricatura, respecto a lo que tal concepto significó en la lírica del período anterior republicano. Rehumanización es ahora negación de la centralidad del hombre como dueño y señor de su destino; ahora trátase de la consideración del hombre en su “dimensión espiritual trascendente”. El poeta de España en la década de los cuarenta habita un planeta en llamas; un país calcinado por la contienda civil, en carne viva el odio y la represión hacia los vencidos. De ahí que se ampare en lo celeste, aterrado por lo que ha visto y vivido, y se refugie en la intimidad de la intrahistoria. De ahí que el renacer de la poesía de tono religioso sea un rasgo marcado de la lírica de esa inmediata postguerra.

El poeta más directamente, más expresamente poeta religioso, católico, dentro de la generación de 1936, es José María Valverde. Su primer libro de poemas, escrito a los diecisiete, dieciocho años, se titula *Hombre de Dios* (1945). Libro de enorme éxito en el momento, que merecerá tiempo más tarde este juicio a su creador: “el clamor solitario del muchacho al que se le había derrumbado la armazón en que se sustentaba su alma de niño, gritando, vehementemente y exigente, hacia un Dios que la lenta experiencia de la vida le enseñaría que no se había de buscar así, impacientemente, como garantía, refugio y aclaración total para uno mismo”.

Esta esperanza blanca del nacionalcatolicismo español, este Paul Claudel que no quiso ser, y que fuera apeado por ello de la férrea jerarquía poética en vigor, siguió su itinerario a contrapelo autenticando su fe, haciendo versión del Evangelio, como estímulo en medio del apagado vivir, a la lengua más humilde y trasvasando la liturgia católica a lengua posconciliar. Más tarde evolucionará hacia una valiente toma de conciencia y compromiso político. En decisión heroica para el momento renunciará a la cátedra de Estética de la Universidad de Barcelona en 1965, en solidaridad con otros catedráticos expulsados de la Universidad de Madrid, entre ellos el maestro de Ética, José Luis L. Aranguren, mediante telegrama en latín que traducido decía: no hay Estética sin

Ética. En la última época de su vida estará muy cerca de la posición ideológica más avanzada del PSUC (Partido Comunista de Cataluña.)

Era doctrina común, en medio de la invasión de la prédica católica “transcendente”, que toda poesía es religiosa, en la acepción etimológica de religación del hombre a algo que explique y sostenga su existencia. Dios sería así además tema poético, el valor que ese concepto y sentimiento presenta en un sistema poético. El modo de concepción de ese Dios por cada poeta, y de relación con Él, está operando fuerte en el sustrato del famoso artículo definidor de las escuelas poéticas de la década de los cuarenta, que escribiera Dámaso Alonso: “Poesía arraigada y desarraigada”.

José Luis Hidalgo es otro ejemplo de poeta de religiosidad meditativo-existencial. En su corta vida (1919-47) escribió dos libros esenciales: *Raíz*, en 1943, y *Los muertos*, publicado en la colección Adonais de Madrid, el 6 de febrero de 1947, tres días después de su muerte. El contenido de este último presenta el enfrentamiento con la divinidad en busca de respuesta a preguntas sobre la existencia. El poeta, rodeado por la invisible presencia de los muertos, pregunta a éstos acerca del misterio insondable que los envuelve: los muertos en el aire, los muertos bajo el agua, los muertos bajo las nubes, los amigos muertos... y Dios. Al no tener respuesta, se muestra más agresivo: se encara con el Señor en un desesperado monólogo, surgen las terribles preguntas, tan pronto brilla una esperanza cegadora como se abaten sobre él plumizas tinieblas. Cree encontrar la luz al final, pero cae nuevamente en la duda, increpando desde la distancia de esa duda, en una inmensa agonía. Una precipitación hacia la Nada, pero dejando abierto un resquicio, cuando arde en la noche la belleza de las cosas que no se ven, cuando la huella efímera del Dios oculto se apaga con el amanecer. “Soy el poeta. Me pregunto: ¿qué es lo que anoche sentí arder?/ Miro mis manos, trastornado,/ y no lo puedo comprender”.

Hidalgo, poeta arraigado, heredero directo de Unamuno, desde la sed, desde la lucha agónica, busca un principio de inmortalidad que dé salida a su angustia. La presencia de la divinidad, la necesidad de la divinidad traspasa esos endecasílabos de ascendencia becqueriana ordenados en estrofas de cuatro versos y de rima romance.

En el otro extremo, la voz más rebelde, la voz desarraigada por antonomasia, es la voz poética de Blas de Otero. La voz más poderosa, la de más coherente logro artístico. Los temas de su poesía se resumen en

el grande tema: el problema del hombre. En sucesivas etapas: el yo, el yo y el tú después, finalmente el nosotros. Su niñez, adolescencia y primera juventud en Bilbao está impregnada, nutrida, de vivencias declaradamente religiosas, en el ámbito de la influencia jesuítica, y de la lectura de San Juan de la Cruz. Su primer libro *Cántico espiritual*, es un homenaje a éste en el año de su Centenario, escrito en rigurosas liras, y en donde ya anuncia el joven bilbaíno con claridad los objetivos que le van a guiar en su quehacer poético: “Haremos una prosa,/ un verso, tan distintos y no usados,/ que sean mariposa/ junto a rumor de arados/ abriendo surcos nuevos, no escuchados”.

Pronto se apoderará de él la duda. Y lo mismo que Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* (1944), romperá violentamente con el formalismo, sacudirá las conciencias, sus formas expresivas serán plegarias o mejor, imprecaciones a la divinidad, serán confesión agresiva. Blas de Otero se abrirá paso con un cántico frenético y en jirones, a contracorriente de su primera voz confiada, segura del destino último. Se abrirá paso desde el comienzo de *Ángel fieramente humano* (1950): “Un mundo como un árbol desgajado./Una generación desarraigada./Unos hombres sin más destino que/ apuntalar las ruinas...” Etapa ésta la más intensa de su poesía, la ya codificada como la de la poesía existencial. Está representada por el libro antecitado *Ángel fieramente humano*, y el publicado al año siguiente, en 1951, *Redoble de conciencia*. Ambos reunidos después en uno solo: *Ancia*.

El eslabón que enlaza a Blas de Otero con los poetas del siglo de Oro (“...y Quevedo, chascando el verso, fiero/ látigo relampagueándole la herida”) no será Dámaso Alonso sino Miguel de Unamuno, aun cuando hay, como ha visto agudamente Yvan Lissorgues, diferencia de punto de partida con Unamuno. Para el noventayochista, enfrentarse con Dios es querer creer, es decir, querer conquistar la inmortalidad; de ahí la patética resignación y la defensa de la mentira que Unamuno presenta en *San Manuel Bueno, mártir*. Mientras que la lucha de Blas de Otero aparece como un enorme esfuerzo para desasirse de un Dios que no puede proporcionar paz en el hombre: no acepta a Dios como sueño de los vivos. La lucha de Blas de Otero es más lucha contra las paredes del absurdo en las que el hombre se ha encerrado.

Su trayectoria poética y humana es la de quien desde la dolorosa toma de conciencia de lo absurdo de la condición histórica y metafísica del hombre superará sucesivamente cuantos obstáculos tradicionales se

oponen a su plena realización, en búsqueda de esa plenitud humana. El ansia divina del poeta se corresponde con los estados de sequedad, de noche oscura, de los místicos, cuando están penando que los ha dejado Dios. El mundo como un árbol desgajado es intolerable y el poeta sufre las iras del espíritu; se debate con sentimiento agónico entre el pasar del río manriqueño y el deseo de quedar, entre el sueño de la vida y la corrosión inexorable. El hombre intenta desplegar las alas de sus anhelos y se convierten en cadenas atadas a la tierra; las raíces mortales terrestres retienen las frondas de sus ansias y entusiasmos. Está solo, como cantil entre abismos temerosos. Llega un momento en que el grito, ahogado ya de no encontrar respuesta, es puro aullido para espantar la muerte.

Poesía religiosa, plegaria dirigida a un Dios terrible, a un Dios del Antiguo Testamento, anhelado pero incomprensible, que opone un poderoso silencio a los gritos desgarrados, a las imprecaciones “de profundis” de la criatura desvalida. El mismo Dios heridor que atemorizaba al jesuita inglés Gerard Manley Hopkins: “¿Por qué sacudes rudamente tu diestra, tu zarpa estrujamundos, sobre mí? ... ¿Por qué me apesadumbran tus miembros de león, y por qué atisbas con tus oscuros ojos devorantes estos mis huesos lacerados?”. Nunca aparece en Blas de Otero el aspecto humano de Dios encarnado en Cristo, al contrario que en otros poetas de su promoción, en los que la inspiración religiosa es ternura, piedad, ilusión hogareña.

Predomina en esta época el cultivo de escritura bajo pauta de las formas clásicas. Se revela Blas de Otero como consumado sonetista. Animados por aquella violencia expresiva, sus sonetos están distorsionados por cortes ásperos, por abruptos encabalgamientos. De ahí su ritmo apasionado y angustioso, tan particular. Escribió Blas de Otero 120 sonetos, llenos de cortocircuitos rítmicos, sintácticos y lingüísticos, que estallan con persistencia el corsé de fórmula poética tan canónica y cerrada, pudiendo decirse que nunca nadie en la historia de la poesía occidental desarrolló y renovó tanto el modelo. Para avalar esta tesis, el hispanista italiano Gianni Spallone ha mostrado que en la disposición rítmica de las rimas, o ritmos del timbre, Blas de Otero utilizó en los cuartetos de sus sonetos hasta 18 variedades de secuencias rítmicas, y en los tercetos hasta 34 esquemas rítmicos diferentes; y en la combinatoria de ambos, hasta 39 esquemas rítmicos enriquecieron esta fórmula poética. Compárese: Dante sólo utilizó 2 secuencias en los cuartetos y 4 secuencias en los tercetos; y Petrarca: sólo 4 secuencias en los cuartetos y 6 secuencias en los tercetos.

## Agustín DELGADO

### HOMBRE

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,  
al borde del abismo, estoy clamando  
a Dios. Y su silencio, retumbando,  
ahoga mi voz en el vacío inerte.

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte  
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo  
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando  
solo. Arañando sombras para verte.

Alzo la mano, y tú me la cercenas.  
Abro los ojos: me los sajas vivos.  
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.

Esto es ser hombre: horror a manos llenas.  
Ser- y no ser- eternos, fugitivos.  
¡Ángel con grandes alas de cadenas!

Detengámonos un momento en este soneto emblemático. Observamos que se desarrolla en un original doble plano. El primer cuarteto, (introspección del yo agónico frente a la divinidad), y el segundo terceto, (universalidad de tal situación agónica existencial), abrazan al segundo cuarteto y primer terceto, que se emplean a fondo en la imprecación a Dios.

La primera estrofa arranca conteniendo algunas de las ideas centrales de la poesía existencial de Blas de Otero con todo su dramatismo. Están dichas con los sustantivos “muerte-abismo”, “silencio-vacío”; y los gerundios “luchando”, “clamando”, “retumbando”. La frase adverbial de tipo iterativo, “cuerpo a cuerpo”, como más adelante “noche a noche”, tan utilizadas en esta etapa de su poesía como elemento constructor al par que expresión del proceso, y acompañándolas de gerundios, alargan lo durativo de la visión e indican el esfuerzo de su realización. Un primer encabalgamiento secciona el clamor en dos mitades: pleno en sí, y volcando esa plenitud contra la divinidad después.

El poder del imprecativo-apelativo “Oh Dios”, reiterado dos veces en la segunda estrofa, y lo abrupto de un doble encabalgamiento, perturbaciones todas de la fluencia del verso, disminuyen la velocidad rítmica, entorpecida por las pausas, con lo que las unidades métricas resultan subdivididas cortando la sucesión del ritmo del verso, dislocándolo. Fundir en el verso octavo “soledad” y “oscuridad” potencia la imagen dramática, la reducción del hombre a animal encerrado.

El paralelismo sintáctico domina la estructura de la tercera estrofa. La reiteración de secuencias, oraciones coordinadas copulativas en este caso, se organiza conforme a un mismo esquema sintáctico en que, además, los tres versos de la estrofa son bimembres, existiendo relación entre las dos partes o miembros de cada verso. Cada acto de la criatura desvalida recibe como recompensa el castigo de Dios. La gradación del contenido va de la acción a la pasividad: y en medio, la contemplación: “alzo la mano”, “abro los ojos”, “sed tengo”. Ésa es su eficacia constructiva. En: Abro los ojos: me los sajas vivos, conviven la semejanza fónica y la disparidad semántica, repartido simétricamente el verso, contrapesadas sus dos partes.

La estrofa final está contenida en un epifonema, es derivación de lo que se ha dicho antes. Se trata de una definición de la condición humana que empieza de la manera más terrible y negativa: “Esto es ser hombre: horror a manos llenas”.

Repárese en la densidad y complejidad inusitadas del penúltimo verso. La antítesis definitoria que se afirma con los dos adjetivos: ser “eternos”, “fugitivos” contiene, mediante lo acotado entre guiones, idénticamente también la negación pura del aserto: “no ser ni eternos ni fugitivos”. Y aún hay que entender que el hombre es “un ser y no ser”. Un haz de contradicciones que refleja la condición existencialista del hombre, al que con fuerza dramática y brillantez estilística se presenta en el último verso como ángel cuyas alas son cadenas, ser celeste en potencia y reo mortal en acto.

Los intensos poemas amorosos de esta misma época reiteran el desesperado anhelo de realización vital, exploran una vía privilegiada para salvarse el poeta de su intensa angustia, se convierten así en una manifestación de ese ansia de absoluto. En las antípodas de la poesía erótica o amatoria, el amor humano para Blas de Otero constituye un intento de hallar apoyo para ese deseo de liberación del hombre, un camino de búsqueda de Dios. En el cuerpo de la mujer, el poeta descubre

una luz transcendida de Dios y tras ella va: “hambriento sí, ¿de quién? De Dios sería”. Pero otra vez más todo habrá sido un espejismo:

TÁNTALO EN FUGITIVA FUENTE DE ORO

Cuerpo de la mujer, río de oro  
donde, hundidos los brazos, recibimos  
un relámpago azul, unos racimos  
de luz rasgada en un frondor de oro.

Cuerpo de la mujer o mar de oro  
donde, amando las manos, no sabemos  
si los senos son olas, si son remos  
los brazos, si son alas solas de oro...

Cuerpo de la mujer, fuente de llanto  
donde, después de tanta luz, de tanto  
tacto sutil, de Tántalo es la pena.

Suena la soledad de Dios. Sentimos  
la soledad de dos. Y una cadena  
que no suena, ancla en Dios almas y limos.

Esa es la nueva tortura de este nuevo Tántalo, el espejismo del cuerpo de la mujer, el espejismo de los senos como olas, de los brazos como alas de oro. Esa es la tortura de esa sola verdad: la oquedad fonética de la soledad de Dios, de dos.

Descartados el yo agónico y el tú amoroso como anclas de salvación, Blas de Otero propiciará el acercamiento al nosotros, al sufrimiento de los demás hombres. “Definitivamente cantaré para el hombre”. Será entonces cuando mudando de manera de ver el mundo y de manera de expresar ese nuevo sentimiento, en el libro *Pido la paz y la palabra* (1955), romperá con todo lo anterior. El poema liminar “A la inmensa mayoría” comienza con una declaración: “Aquí teneis, en canto y alma, al hombre/aquel que amó, vivió, murió por dentro/ y un buen día bajó a la calle: entonces/ comprendió: y rompió todos sus versos”.

El poeta quiere la plenitud del existir fundiéndose solidario en el destino colectivo con los demás hombres, únicamente así plenamente hombres. En la última estrofa sella con su rúbrica esa decisión: “Yo doy todos mis versos por un hombre/ en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,/ mi última voluntad. Bilbao, a once/ de abril, cincuenta y tantos. Blas de Otero”.

Desde esa postura íntegramente humana, que elimina todo vestigio de transcendencia religiosa anterior, ve Blas de Otero con simpatía la alegría vital de Santa Teresa y traduce su código místico del más allá al terrestre y cotidiano del más acá, en una de las prosas de *Historias fingidas y verdaderas*. “Cantaban los niños los versos de Santa Teresa, aquella buena mujer que tenía tantas ganas de vivir que veía visiones y oía voces que bien entendidas querían decir esto que se oye tanto por aquí: los niños nacen para ser felices”.

En una entrevista concedida a un diario nacional en 1981, Claudio Rodríguez contestaba así a la pregunta por la tendencia en candelero en los años ochenta de la poesía culturalista, veneciana, neoclasicista: “No carecía de interés pero superficial lo era en exceso. Y es que para mí la poesía es el canto, la elevación de la palabra, siempre arrimada ésta al alma. Si no veo el espíritu, todo me parece epidérmico, lateral, anecdótico, aunque pueda resultar interesante”.

Claudio Rodríguez ensayaba una y otra vez, en entrevistas y en largos prólogos de antologías de sus poemas, atrapar, mediante emotivas cavilaciones concéntricas, el secreto de su poética :

En mis primeros libros había una gran exaltación ante el hecho de existir. Existir por la pura existencia, sin matizaciones, sin presupuestos ni teorías: el mero hecho de estar vivo frente a la naturaleza, en mi caso, frente al campo de Castilla. Mi primer libro se titula *Don de la ebriedad* precisamente por eso, la ebriedad de la existencia en sí, sin matices.

Cuando comencé a escribir *Don de la ebriedad* tenía diecisiete años. Dos datos suficientes para orientar al lector. Poesía-adolescencia-como un don; y ebriedad como un estado de entusiasmo, en el sentido platónico, de inspiración, de raptó, de éxtasis, o, en la terminología cristiana, de fervor.

El poemario *Don de la ebriedad* introdujo en el ambiente enrarecido de la poesía española que se escribía en España en 1953, polarizada en los extremos del garcilasismo de cartón piedra y la encorsetada tendencia social, una bocanada de aire puro, incólume. Esa ebriedad dionisiaca juvenil se ganó al lector.

*Don de la ebriedad*, en realidad un solo poema, dividido arbitrariamente en fragmentos en endecasílabos asonantados (excepto dos de ellos, con rima libre), era ebriedad nueva vertida en prestigiosos odres viejos.

El libro primero de *Don de la ebriedad* se constituye como una maravillada cantata en nueve partes. La primera parte o primer fragmento describe y explicita ese estado de ebriedad y ese don de la claridad. Se alcanza ese privilegio si se ama las cosas y se sabe mirarlas.

Para ir al fondo de la verdad de las cosas, desenmascarándolas de su falsa apariencia, nada mejor que amarlas: “Qué verdad, qué limpia escena/la del amor, que nunca ve las cosas/ la triste realidad de su apariencia”.

Cuando Federico Campbell, en el libro de entrevistas “Infame turba”, le interroga a Claudio Rodríguez sobre la pérdida de la personalidad del poeta en el poema, contesta éste confesando cuál es su intención al concebirlo:

Identificarse tanto con el objeto del poema que llega un punto en que la personalidad (no es que desaparezca: siempre está en el lenguaje y el estilo) se desvanece en el proceso creador. Es lo que sucede con el amor: uno intenta identificarse, aniquilarse en la persona amada. —Perderse.— Perderse y encontrarse. El proceso creador lleva a perderse en las cosas. Aquí está el principio de la religión; Dios se pierde en las cosas.

El poeta se revela así como una especie de singular sacerdote y su poesía fluye tal si una oración, un rezo laico. Un sacerdote que ha aprendido a mirar en las cosas. El poeta parte de la duda, pues una cosa es la imagen visible de la realidad y otra su verdadero origen. Dice Joaquín González Muela, refiriéndose al método poetizador del joven poeta Claudio Rodríguez: “Es necesario que se saque de ello la forma porque él ha entrevisto la belleza anterior a toda forma y es necesario que se saque de ello la forma. Una cosa es cierta, es que ha descubierto una manera de

ver. Lo que ve no es lo que vemos todos, cosas en su “clara forma”. Él ve las mismas cosas pero en su escueta virginidad. No como son ni como podrían ser sino como eran.” “La mañana no es tal, es una amplia/ llanura sin combate, casi eterna, / casi desconocida porque en cada/ lugar donde antes era sombra el tiempo,/ ahora la luz espera ser creada”. Presentimiento de la nueva óptica que el poeta está aprendiendo, pero como ve todavía un poco borroso —sorprendido e inadaptado— no se atreve a describir con detalles las visiones, que sólo le vienen en ráfagas, sin poder detenerlas el tiempo suficiente.

O dicho otra vez con las propias palabras de Claudio Rodríguez:

La poesía nace de lo que yo llamo la contemplación viva. Pero ¡cuidado! que eso no tiene nada que ver con la mística, de la que ahora todo el mundo habla a tontas y a locas. Yo me limito a tantear un resplandor definitivo, actúo siempre por momentos inefables. Eso no obsta para que el punto de partida haya sido siempre una posición intelectual muy dura. Pero yo estimo que el pensamiento está siempre implícito en el canto; por consiguiente, no hay que explicarlo. La cualidad de la contemplación, del pensamiento y de la emoción forman un proceso invariablemente único.

Tanto es así que a lo que de verdad tiene miedo el poeta es al desconocimiento de la realidad. Le dice al periodista en la entrevista ya citada a un diario nacional:

Acuérdate de Lorca: Miedo de fina arena. Eso es, no entiendes lo que es la arena, no sabes hondamente nada de nada, ni del centeno, ni del ojo, ni del trasero de esa mujer que pasa por ahí...Es el temor de no comprender tu propia vida, de no llegar hasta el fondo. Y al mismo tiempo, te invade el pudor. Santa Teresa en una carta hablaba del mucho tiempo que pasaba contemplando cómo era el agua. Eso es lo que me pasa a mí. Me paso muchas horas contemplando las cosas, acercándome a ellas, con el temor constante de no alcanzar su corazón.

Claudio Rodríguez afirma que para él ha sido siempre importante la materia, el campo, el olor, la espuma, los niños jugando, etcétera. Una

adecuación entre la presencia de la materia y su interpretación de ella funciona en su poesía. En unos poemas la materia es preponderante, en otros la interpretación. Materia en el sentido físico, como mundo de los objetos. Dice el poeta zamorano:

San Juan de la Cruz no puede escribir sin una materia presente, que muchas veces invade el pensamiento. Eso sucede en los místicos: de pronto el pecado es como una mancha de aceite en un mantel. No se le ocurre hacer una teoría abstracta sobre lo que es el pecado. Las tesis son como un carro que va cuesta arriba, lo mismo que en las calles de Ávila. Santa Teresa no hace una teoría sobre las tesis en sentido abstracto. Parte de un hecho material.

Tal contemplación de las cosas, de la materia, es un ejercicio difícil:

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 mañanas, tan remediadoras, después de la luz...

Porque no poseemos, vemos. Agujas sin ojo, o alfileres sin cabeza. Donde se juntan el sosiego y la fiebre, donde nunca se toca la sutura, que puede ser un remiendo, o un bordado, entre los sentidos y la apariencia de ellos, o el fósil del uso, o el nido y la tormenta o la madera donde la salvación es engaño, o hasta violencia o escombros.

¿Mi ignorancia era sabiduría? No sabía entonces, ni ahora, que la contemplación, que es pensamiento, entrafía moralidad y que mis caminatas por los campos de mi tierra iban configurando y modificando a la vez, mi visión de las cosas y las de mi propia vida.

Un poeta también lo es cuando mira y cuando anda. La mayor parte de mis poemas yo los he escrito caminando. Soy incapaz de sentarme a una mesa para ponerme a escribir.

El ritmo de la respiración acompasada, el ritmo del caminar largas horas las sendas de la llanura, el ritmo del lenguaje oral, el ritmo de los endecasílabos renacentistas, el ritmo de la asonancia romance de la tradición épica castellana, los prestigiosos odres viejos:

El ritmo del lenguaje oral, del cual yo partí y no tan sólo del lenguaje escrito, conduce a la cercanía de la palabra con el espíritu: a la “música vital” (perdón por la cursilería y por la imprecisión). A la inspiración. Hacia “si llegases de pronto ¿qué diría?”.

La voz, la palabra humana va excavando un cauce que puede, a veces, llegar hasta el “oráculo del sueño” o a la creación del ritmo de las cosas, o de la intimidad más inefable.

“Miserable el momento si no es canto”. La palabra tiene que estar elevada, como repleta del poder del canto. El canto brota de la palabra llena de significación, de fundación, rebosante de magia.

Fijémonos en el primer fragmento del libro primero de *Don de la ebriedad*. La ebriedad de ese instante de un mundo en su pureza naciente, invadiéndolo la claridad de lo alto, y la expresión exaltada e irracional de la comunión del espíritu con esa claridad, con la naturaleza recién nueva, recién iluminada:

Siempre la claridad viene del cielo;  
es un don: no se halla entre las cosas  
sino muy por encima, y las ocupa  
haciendo de ello vida y labor propias.  
Así amanece el día; así la noche  
cierra el gran aposento de sus sombras.  
Y esto es un don. ¿Quién hace menos creados  
cada vez a los seres? ¿Qué alta bóveda  
los contiene en su amor? ¡Si ya nos llega,  
y es pronto aún, ya llega a la redonda,  
a la manera de los vuelos tuyos  
y se cierne, y se aleja y, aún remota,  
nada hay tan claro como sus impulsos!  
Oh, claridad sedienta de una forma,  
de una materia para deslumbrarla  
quemándose a sí misma al cumplir su obra.  
Como yo, como todo lo que espera.  
Si tú la luz te la has llevado toda,  
¿cómo voy a esperar nada del alba?

## Agustín DELGADO

Y, sin embargo —esto es un don—, mi boca  
espera, y mi alma espera, y tú me esperas,  
ebria persecución, claridad sola  
mortal como el abrazo de las hoces,  
pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.

El lector se sume en un ámbito de magia singularísima. El poeta le hace partícipe, le asocia a su ebriedad. En ese estado de ebriedad, al poeta le incumbe el deber de mediador, de sacerdote de oráculo laico. Él es el que ha percibido la claridad sobre las cosas, la iluminación de las cosas; no es el único en percibirlo, pero sí es el único que tiene la responsabilidad de traducirlo en palabras, de contarlo. Las cosas, mientras que la claridad no ha bajado como en oleada sobre ellas, estaban informes, como si no hubieran nacido. La claridad, don de lo alto, sedienta de una forma, dará significado, vida a las cosas y perecerá ardiendo en ese fuego, en ese empeño vivificador. Las cosas mismas ya han alcanzado la claridad. Desde ese momento el poeta irá, ebrio, en busca de ese mundo iluminado. El poeta ha tenido la revelación. Y sabe que deberá revelar lo que le ha sido revelado, la posesión que él tiene de esa verdad otorgada, de esa iluminación de las cosas. No se atreve a describir con detalle las visiones, que sólo le vienen en ráfagas, sin poder detenerlas el tiempo suficiente. Trata de describir con imágenes visionarias, de nexos irracionales, la cualidad de su percepción y de su fusión con las realidades naturales concretas, la encina, las hoces, el viento, la mañana, los crepúsculos...

Ese es el tema de la poesía del joven Claudio Rodríguez, hecho de dos caras o aspectos: pureza, solidaridad. Y este primer fragmento es como una oda al estado de niñez. La pureza es un don, y el poeta se embriaga de ese don.

Leamos ahora el fragmento noveno y último de ese libro primero de *Don de la ebriedad*. Domina en él la otra cara, la donación de sí. Lo recibimos como un arrebatado de solidaridad:

Como si nunca hubiera sido mía,  
dad al aire mi voz y que en el aire  
sea de todos y la sepan todos  
igual que una mañana o una tarde.

Ni a la rama tan sólo abril acude  
ni el agua espera sólo el estiaje.  
¿Quién podría decir que es suyo el viento,  
suya la luz, el canto de las aves  
en el que esplende la estación, más cuando  
llega la noche y en los chopos arde  
tan peligrosamente retenida?  
¡Que todo acabe aquí, que todo acabe  
de una vez para siempre! La flor vive  
tan bella porque vive poco tiempo  
y, sin embargo, cómo se da, unánime,  
dejando de ser flor y convirtiéndose  
en ímpetu de entrega. Invierno, aunque  
no esté detrás la primavera, saca  
fuera de mí lo mío y hazme parte,  
inútil polen que se pierde en tierra  
pero ha sido de todos y de nadie.  
Sobre el abierto páramo, el relente  
es pinar en el pino, aire en el aire,  
relente solo para mi sequía.  
Sobre la voz que va excavando un cauce  
Qué sacrilegio éste del cuerpo, éste  
de no poder ser hostia para darse.

A imitación y semejanza de la gratuidad con que se da la naturaleza en el fluir de los elementos, en el rotar de los ciclos orbitales, en la sucesión de las estaciones, en los ritmos de la floración y polinización, el poeta desea que su voz sea del aire, y en el aire sea de todos y la sepan todos. Y que su ser más íntimo sea también de todos y de nadie. Y aún más, se rebela contra la condición de su cuerpo, incapaz de convertirse en carne y sangre para los demás. Las dos imágenes —hostia, sacrilegio—, tomadas de la religión y de la liturgia cristiana ahondan el menester del poeta como sacerdote de oráculo laico, que en el primer fragmento se mostraba. Ahora, en el frenesí de su deseo, no sólo ya mediador, sino ser él mismo un cristo sacrificado y dado en hostia a los demás es lo que reclama con suma vehemencia. Con la vehemencia de exclamar que el

límite de no ser su cuerpo transubstanciable en alimento de amor constituye un sacrilegio, una profanación de lo sagrado.

Por debajo de la enormidad de este fracaso insalvable, rehén el ser humano de su propia condición corporal, discurrirá la claridad, el don de la palabra poética, “la voz que va excavando un cauce”.

En una entrevista que el periodista Carlos de Sa Rego mantuvo con el poeta José Ángel Valente, publicada en el diario parisino *Libération*, el 29 de febrero de 1988, y a propósito del proceso de escritura de su poemario *Tres lecciones de tinieblas*, sostenía Valente que ese texto constituía su experiencia más extrema en el ámbito de la escritura. Se trata de textos muy breves que conciernen a las catorce primeras letras del alfabeto hebreo. “Las letras me obsesionaban y, de golpe, la escritura se manifestaba en mí antes que yo la produjera. Hay que estar a la escucha del rumor de la lengua. Esto tiene algo que ver con ciertos elementos de la tradición mística, expresada, por ejemplo, por Miguel de Molinos. Es un quietismo. Escribir es menos un acto que un estado”.

¿Cómo se regresa desde ese estado a lo cotidiano?, le demandaba el periodista. Esta fue la contestación de Valente: “primero, no pretendo escribir poesía mística. Los místicos, es otra cosa. Su experiencia y la del poeta están muy próximas, sí. Ellos necesitan tanto la lengua como el silencio. Lo propio de la experiencia mística es decir lo indecible y por ello la experiencia poética es análoga en sus momentos más extremos a la mística”.

En otra entrevista, esta vez concedida al diario madrileño *El País*, el 7 de octubre de 1989, con ocasión de una conferencia en el Instituto de Estética de Madrid sobre el ejemplo poético de San Juan de la Cruz, José Ángel Valente defiende una lectura “primaria” de los textos del poeta místico, en que hay que abolir la distinción entre cuerpo y espíritu, entre sacro y profano. Defiende un lenguaje, el del “eros”, como el único posible, “porque no considero que la experiencia sexual excluya la experiencia de lo divino”.

A la pregunta final de la entrevista: ¿Es posible una poesía mística sin religión, encontrar “la oscuridad que arroja luz” sin religión, sin dogma?, la respuesta de Valente es:

## Tonalidad religiosa en textos de la poesía de postguerra

Yo creo que sí, que es posible. Ahí está toda la experiencia mística basada en el yoga, que es una mística sin religión. En cierto modo, además, el problema del místico es que termina por abolir los dogmas. Lo que le lleva casi siempre a una situación de conflicto con las religiones positivas. Conflicto que evidentemente no busca. El místico no es de antemano un revolucionario, pero interioriza tanto el dogma que al final entra en conflicto con él. Por eso la Iglesia acaba cortando la tradición mística con el proceso de Miguel de Molinos, que es el último gran místico de la Iglesia en Occidente. Como a cualquier otro Estado, le interesa el poder, y así no es posible que el individuo mantenga zonas acotadas en las cuales no entre el poder.

No se olvide lo que varias décadas antes había escrito Juan Ramón Jiménez:

En España, país hondamente realista y falsamente religioso en conjunto, católico más que cristiano, eclesiástico más que espiritual, país de raíces y pies más que de alas, la verdadera poesía, la única lírica posible la iniciaron, con el sentir del pueblo, los escasos y extraños místicos, cuyo paisaje era la peña adusta y el cielo maravilloso. La intentaron, como era natural, volando. Por eso, la mejor lírica española ha sido y es fatalmente mística, con Dios o sin él, ya que el poeta, vuelvo a decirlo de otro modo, es un místico sin Dios necesario.

