EL VISIONARIO, EL CONTEMPLATIVO (EL SENTIDO DE LA EVOLUCIÓN EN CLAUDIO RODRÍGUEZ)

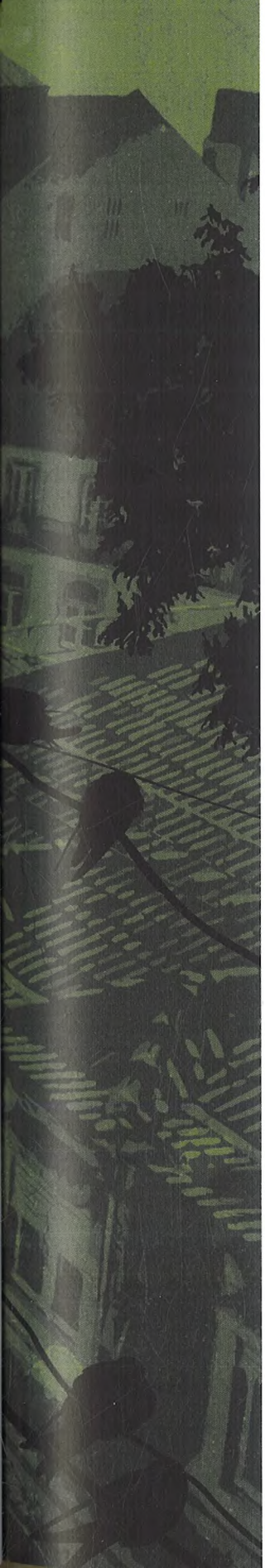
Ángel L. Prieto de Paula

Cuando Claudio Rodríguez publicó *Don de la ebriedad* (1953), solamente el fervor delataba la extrema juventud de un poeta aún no veinteañero: un fervor sostenido en una entonación hímnica, pareja a la de ciertos *cantos* leopardianos. Todo lo demás –métrica, virtuosismo retórico...– correspondía a un poeta en sazón. Ateniéndonos al título, la *ebriedad* consiste en un estado de entusiasmo báquico en que amor, muerte y sentimiento de la naturaleza se funden sin sutura visible; en tanto que el *don* es una confirmación del carácter de la iluminación ajeno a la determinación moral, al voluntarismo del sujeto, toda vez que la claridad se nos concede *gratis et amore*.

En el primer poema del libro ("Siempre la claridad viene del cielo; / es un don"), los anhelos de *claritas* están de principio atenidos a un didactismo casi escolar, por su taxatividad, talante enunciativo y pretensiones definitorias. Pero muy pronto los vocablos escapan hacia un territorio sustraído a los requerimientos de la racionalidad. Esta es la entonación predominante en el libro, cuyas proclamas ponen a prueba la capacidad del autor de embridarlas y someterlas a lógica. La expresión se hace entonces acezante, reverberante, como corresponde al desconcierto que zarandea al poeta. Si los constituyentes del universo resultan abrasados por la *claritas*, el sujeto, en un estado iluminativo, termina afectado en su capacidad de comprensión (*ebrietas*), sacudido por un irracionalismo que implica la imposibilidad de verbalizar la experiencia poetizada y las vislumbres que lo acosan en un discurso logocéntrico. El cosmos del que se constituye en testigo es de formas evanescentes y se revela en irisaciones que impiden o dificultan sobremanera la fijación plástica, lo que se traduce en una falta de perfiles concretos de los objetos referidos y una carencia de encarnadura anecdótica de los poemas. Su cartografía simbólica proviene en buena medida del cristianismo, y, más en general, de la figuración neoplatónica de la naturaleza, apenas manipulada por la acción del hombre.

La pasión hímnica se mantiene en *Conjuros* (1958), acaso el libro más exclamativo de la poesía española. Son novedosas, sin embargo, las notas relativas a la constitución de la ciudad y a las tareas agrarias, que añaden una clara referencia humana; así como la presencia del *coro*, comunidad de hombres a la que se dirige conativamente la voz extática del poeta. La patria diseñada ahora es un territorio casi siempre unitivo y primordial, sacudido por los calambres irracionales, y donde los grandes símbolos posan un pie en el realismo. Las coordenadas de espacio y tiempo remiten a una naturaleza no costumbrista, a pesar de la abundancia de términos del campo, ni tampoco bucólica; y a un tiempo ni exactamente primitivo, como correspondería a una versión cronológica de lo costumbrista, ni difusamente ahistórico, según convendría a la versión cronológica de lo bucólico.

Si la figuración simbólica del primer libro consistía en una apertura en espiral, indicativa de la salida del rincón lugareño hacia las afueras, en este el movimiento es más complicado: aunque se mantiene la misma propensión a lo alto, a veces reflejada moralmente en la alianza de los hombres y la actitud de entrega, apuntan la retracción y las dudas, el repliegue a la ciudad de la que marchó el poeta un día. El choque entre la llamada ascensional y las vacilaciones que asaltan al sujeto se refleja estilísticamente en el forcejeo de la entonación y en el voluntarismo con que se obliga a mantener el estímulo de elevación, traducido en cierto



enfatismo expresivo, como si el entusiasmo dionisiaco, que antes venía dado de modo natural, necesitara de un esfuerzo subjetivo: "...Ya sé que es tarde / pero vendrán, vendrán. [...] / Tened calma, los oigo". Al final está el regreso a la domesticidad, la incertidumbre que anuncia un fracaso, en alas, sin embargo, de la misma entonación pletórica. Como en la parábola del hijo pródigo, la figura del arrepentimiento, que en el libro siguiente adquiere presencia definitiva, supone la conexión renovada con el regazo familiar y social. El poema final, "Pinar amanecido", es la constatación de la dualidad significativa de un mismo símbolo: la fraternidad humana a la que ha cantando el poeta esconde una realidad distinta a la aparente, pues obedece a razones espurias, tales como el miedo, la codicia, el interés.

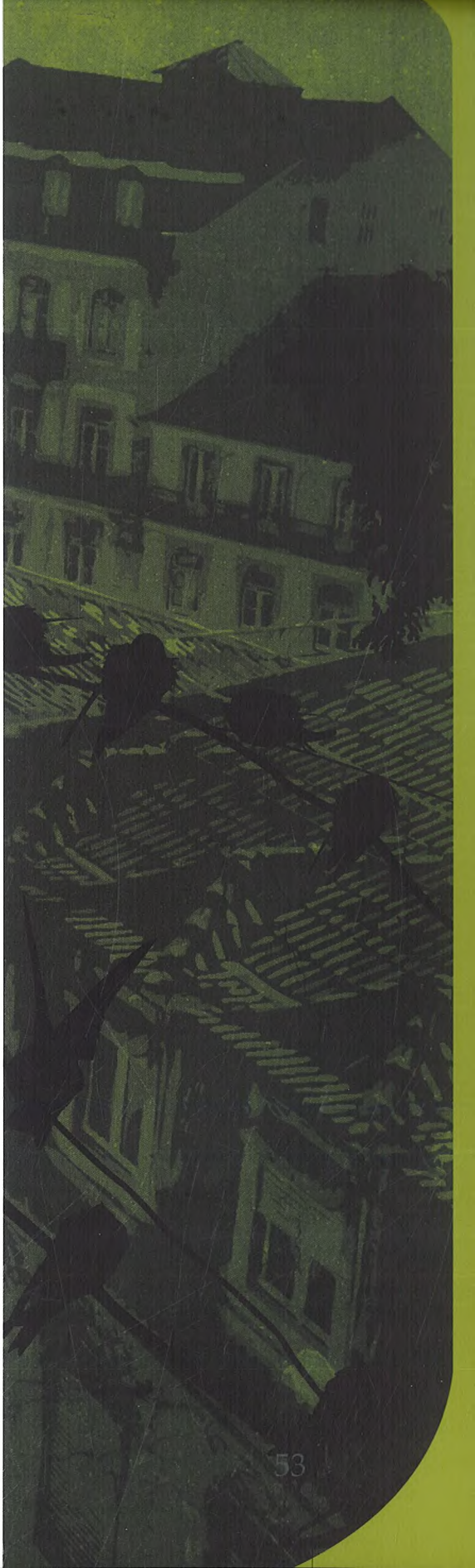
La primitiva proclama cósmica y visionaria, cuya plasmación en los objetos no tenía el poeta tiempo ni manera de concretar, se particulariza aquí en un mundo contiguo y familiar: cosechas y festejos, mercados y aperos del laboreo campesino, costumbres pueblerinas y acotaciones urbanas. Por otro lado, el ensimismamiento de *Don de la ebriedad* se abre a una ilusión participativa. En esta constitución mítica tiene un papel muy importante la disolución del mundo de la infancia. La inocencia adánica cede ante la emergencia de valores morales como la solidaridad, el amor, la franqueza o la sencillez del espíritu, que confieren a la obra unos rasgos más humanizados y menos cósmicos, más carnales y menos planetarios. El mundo del poeta presenta así los primeros indicios de fragmentación, resueltos en la presencia dual de elementos opósitos (ascensión y caída, ilusión y desengaño) y con una dicción plagada de borborigmos musicales, zozobras verbales y tensiones métricas.

Apagadas las luces que produjeron la reverberación de los espacios y la figuración unitaria del universo en *Don de la ebriedad*, y agotado el empuje conativo e interjectivo de *Conjuros*, que dejaba entrever la disolución de la *unio* sobre la nostalgia hölderliniana del territorio natal, en *Alianza y condena* (1965) el poeta pone la mirada en el pavimento urbano, en las relaciones entre hombres, en los lances de la cotidianidad, en los recortes de la historia, en el arrastre aluvial de la experiencia. La visión unitaria del comienzo, que

Claudio Rodríguez en 1994
Foto: Ricardo Martín

había iniciado en *Conjuros* un proceso de bifocalización, va virando hacia una percepción del mundo más poliédrica que dual, correspondiente a un enloquecido dinamismo que impide las posiciones estables de un esquema conceptual de representaciones alegóricas. El antiguo entusiasmo se convierte en perplejidad y desconcierto ante la imposibilidad de conocer (y pese a la determinación de hacerlo). Ello se aprecia ya en "Brujas al mediodía", la composición inicial, donde se expone la turbamulta y el desorden de las piezas de la realidad: "La vida no es reflejo / pero, ¿cuál es su imagen? / Un cuerpo encima de otro / ¿siente resurrección o muerte?".

El libro es un ensayo de fijación de la mirada, que se rebela contra las borrosidades denotativas de *Don de la ebriedad* (árboles, pájaros...) y contra el entusiasmo voluntarista de *Conjuros*. Reducida la fiebre extática e intensificados los ingredientes argumentales y morales así como las consideraciones meditativas, los poemas se construyen como mecanismos de una progresiva precisión deíctica. En ellos están presentes la tendencia gnoseológica, el contraste entre lo positivo y lo negativo del mundo, el reconocimiento de los errores, la acusación civil contra determinadas actitudes sociales (hipocresía, maldad), el dolor personal tras la constatación del engaño o la traición. Uno de estos motivos se alza entre los demás: el afán cognoscitivo, plasmado en complejas construcciones alegóricas, sobre todo en la primera sección del libro, con poemas como el ya citado "Brujas al mediodía", "Gestos", "Cáscaras". En el acceso al centro de la cámara en que se vela la verdad, protegida u oculta



por la convención, las trapacerías de la costumbre y la inercia de lo dado, se hace preciso escrutar con pormenor, deteniéndose en los pliegues de la realidad y aquilatando la expresión. Todo ello se concreta lingüísticamente en un discurso sinuoso, plagado de tanteos, con trabajosos avances que persiguen la precisión conceptual. La frecuente mostración de entidades conceptuales similares subraya las zonas de contraste y diferencia: "Jamás casas: barracas", "muchedumbre, no / pueblo"...

De manera análoga, en la explanación del mundo de los valores existen dos vertientes contrapuestas: la *alianza* y a la *condena*, cara y cruz del vivir. Dentro de la negatividad cobran presencia las consideraciones históricas o incluso *nacionales* ("los cuarteles, los foros y los claustros, / diplomas y patentes, halos, galas, / las más burdas mentiras"), ausentes en los libros anteriores, que conectan con la poesía civil de otros coetáneos, a lo lejos el 98; si bien los males concretos ejemplifican otros relativos a la existencia en general. Por lo mismo, hay un descenso a lo autobiográfico, que constituye un núcleo de contenidos muy importante en la tercera sección del libro. Sirvan de ejemplo los poemas "Un suceso", "En invierno es mejor un cuento triste" o "Como el son de las hojas del álamo".

Tras el deliquio de sus primeros libros, y luego de la complejidad gnoseológica de algunos poemas muy arquitrabados de *Alianza y condena*, en *El vuelo de la celebración* (1976) se completa el tránsito de la poesía visionaria a la poesía contemplativa. En uno de sus versos ha dejado escrito el poeta que "El soñar es sencillo, pero no el contemplar". La pérdida de los fulgores anteriores y de la entonación apostrófica no desemboca aquí en la confrontación de dos ámbitos de valor, positivo y negativo, sino en un tipo de serenidad asentada en la contemplación de lo real, la asimilación amorosa de sus bellezas y sus estigmas, la anuencia espiritual con el mundo. Frente a la lírica de la visión, en que el sujeto resultaba asediado por ese don procedente de las alturas, se hace precisa la disponibilidad activa del receptor, que debe, incluso, salir confiadamente a buscar las señales de la gracia: "Y para ver hay que elevar el cuerpo".

Es fácil entender la importancia que el campo semántico de la luz tiene en esta poesía trepanadora, en que lo subrepticio sale a la superficie, la latencia se transmuta en patencia y la podredumbre se restituye al estadio previo de pureza. Mediante la mirada mantenida y tensa en el aire se propicia una suerte de posesión contemplativa, despojada de materialidad; al quedarse en la ladera de acá, dicho apoderamiento es solo un sucedáneo de la posesión amorosa, la verdadera posesión: "Lástima de saber en estos ojos / tan pasajeros, en vez de en los labios. / Porque los labios roban / y los ojos imploran". La vocación contemplativa permite

un notabilísimo grado de precisión descriptiva, que no podía alcanzarse cuando, en el estado extático, apenas lograba el poeta demorarse en el retrato pormenorizado de ese universo solar. Frente a la antigua fulguración tan iluminadora como cegadora, en este libro se intensifica la blancura de una mirada que adoncella los objetos descritos, las acciones relatadas, los sentimientos manifestados. De ahí la secuencia descriptiva predominante: retahílas nominales enumerativas, asedios que progresivamente se ciñen al objeto, yuxtaposiciones o coordinaciones copulativas.

El ejercicio de la mirada ("La contemplación viva"), la consideración redentora del dolor ("Herida en cuatro tiempos", "Lágrima") y el amor inocente dirigido tanto a la niñez ("Lo que no se marchita") como a la amada madura ("Mientras tú duermes", "Ahí mismo") son otros tantos motivos que atraviesan medularmente este libro. Frente a lo que acaecía en *Alianza y condena*, en que lo inmediato o más reconocible a veces era el espejo en que se miraban significados arrancados de lo concreto, ahora todos esos significados se hallan *en* los elementos de la naturaleza, los objetos usaderos, el cuerpo de la persona amada. No desaparecen los habituales símbolos ascensionales, que poblaban los libros anteriores de grajos y golondrinas, alondras y nubes, estrellas o cerros; pero ahora cobra mayor importancia el espacio sin una proyección simbolizadora tan evidente: cielo y aire, viento que traspasa e ilumina el cuerpo, "la luz que abre los brazos recién crucificada" en un mediodía sempiterno.

Casi una leyenda (1991) presenta abundantes ecos formales de la obra anterior del poeta: sintagmas que se repiten, construcciones sintácticas típicas... Algún poema de amplio vuelo recuerda, por su poderío alegórico, ciertas composiciones de *Alianza y condena*; así "El robo", en que el cruce de una anécdota personal de historicidad discutible —la sustracción por parte del autor de un cáliz cuando apenas había llegado a la adolescencia— y una leyenda local —el robo de objetos sagrados de la catedral zamorana— propicia la construcción de una parábola que compendia su universo creativo, además de una reflexión sobre la creación poética. Pero, por lo general, los poemas están dominados por dos cursos temáticos: amor y muerte. El amor está contemplado desde

la declinación vital, como resultado de una rememoración ("The Nest of Lovers") o como la recuperación de sus fulgores en el tiempo de la madurez ("Con los cinco pinares"). La muerte se exterioriza discursivamente en densas figuraciones tropológicas, lo que dota a los poemas de una identidad unitaria y una fuerza centrípeta que agavillan las tendencias dispersivas, al modo en que la ebriedad lo hacía en su primer título. La muerte aparece aludida aquí y allá, pero ocupa con centralidad el último grupo de poemas ("Nunca vi muerte tan muerta"), adoptando dos figuraciones nucleares: por un lado, el acabamiento; por otro, el inicio de una restauración vital, resurrección o regeneración. Sobre un fondo de sequedad tectónica o de pudridero barroco, se enlazan vientre materno y cámara sepulcral en una rueda de extinción y de vida, donde encuentran acogida todos los temas previos del escritor. Estas dos laderas encontradas tienen una difícil intersección imaginativa. El poeta recurre a una tradición que procede del Barroco literario y plástico —recreación tópica del *In ictu oculi*—, con frecuentes referencias a la liturgia cristiana de las postrimerías. En determinados momentos, así en el poema "Solvet seclum", las imágenes abordan la regeneración como una crecida a partir del proceso de putrefacción del cuerpo. En "Secreta", en cambio, las invocaciones a la muerte están liberadas de las notas de la escatología contrarreformista, y aliviadas de la entonación mortuoria por una voz transparente y cándida.

La ebriedad quedó lejos; pero el resultado no son las "monedas de cobre" machadianas en que se trocó, con hondo sentido de la pérdida, el canto poético de la juventud; sino un ensalmo que se instala en el territorio de la redención, allí donde los hombres y las cosas del mundo respiran purificadoramente un aire común. Así parece cerrarse el camino desde la visión alacre a la contemplación demorada y buida, trepanadora y piadosa, de este poeta esencial.