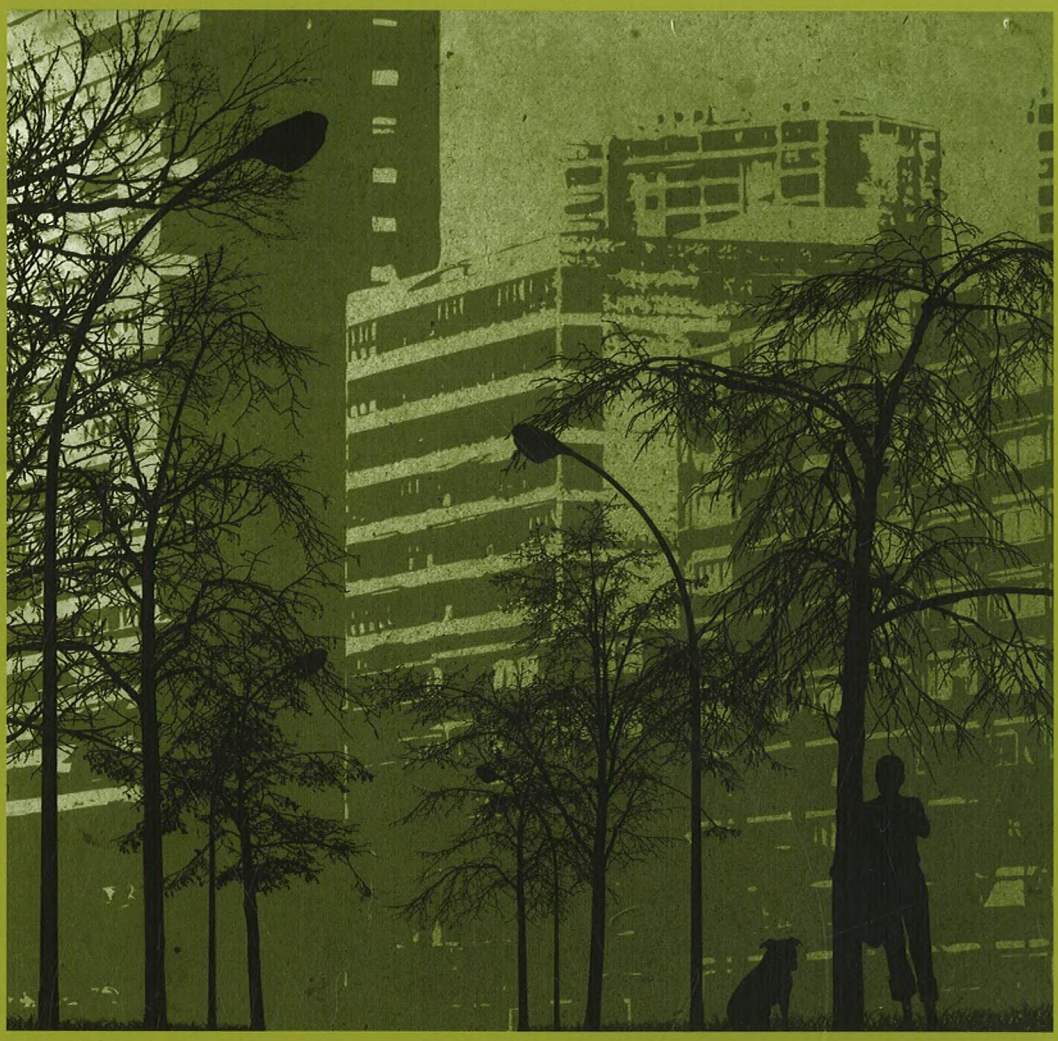

"HILANDO", DE *EL VUELO DE LA CELEBRACIÓN*, O EL ACONTECER DEL CANTO

Juan José Lanz

Hilando

(La hilandera, de espaldas, del cuadro de Velázquez)

Tanta serenidad es ya dolor.
Junto a la luz del aire
la camisa ya es música, y está recién lavada,
aclarada,
bien ceñida al escorzo
risueño y torneado de la espalda,

con su feraz cosecha,
con el amanecer nunca tardío
de la ropa y la obra. Este es el campo
del milagro: helo aquí,
en el alba del brazo,
en el destello de estas manos, tan acariciadoras
devanando la lana:
el hilo y el ovillo,
y la nuca sin miedo, cantando su viveza
y el pelo muy castaño
tan bien trenzado,
con su moño y su cinta;
y la falda segura; sin pliegues, color jugo de acacia.

Con la velocidad del cielo ido,
con el taller, con
el ritmo de las mareas de las calles,
está aquí, sin mentira,
con un amor tan mudo y con retorno,
con su celebración y con su servidumbre.

(Claudio Rodríguez.
El vuelo de la celebración, 1976)

La pregunta es compleja en su sencillez: ¿qué hila la hilandera de Hilando"? La respuesta es también sencilla en su complejidad: hila el lenguaje, el proceso en el que la escritura se hace poema, el propio devenir del lenguaje en el hacerse poema, en el ser palabra, el acontecer del canto.

Como buena parte de los poemas de *El vuelo de la celebración* (1976), a cuya tercera sección pertenece el texto, "Hilando" se presenta como una celebración del lenguaje, como el lenguaje celebrándose en su propio ser, en su propio acontecer. Si *Alianza y Condena* (1965) se fundaba en la tensión dialéctica del lenguaje ante el reconocimiento de su propia insuficiencia, el tono celebratorio, el proceso ascensional que se observa en la mayor parte de los poemas y en la estructura general, va a ser lo determinante del nuevo libro: "Celebrar lo que se abre o lo que se cierra desde todas las posibilidades vitales". El ser-en-el-mundo heideggeriano, subyacente en la concepción participatoria de Claudio Rodríguez, se va a manifestar ahora como ser-en-el-lenguaje, en el habla. No en vano el poeta adecuará su poética de 1963 cuando pronuncie casi treinta años más tarde su discurso de ingreso en la Real Academia; de su formulación inicial: "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"; a la formulación de 1992: "*Pienso* que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas *dentro* del lenguaje". Si, como quiere Heidegger, "el lenguaje es la casa del ser", la existencia de éste radicará exclusivamente en el lenguaje, que será el puro espacio de la existencia, y su carácter sólo podrá ser celebratorio, en cuanto que celebra lo que es en él. Así, la escritura poética será ahora para Claudio Rodríguez el "tiempo hecho canto". El lenguaje insuficiente de *Alianza y Condena* se ha transformado en *El vuelo de la celebración* en parte central de la experiencia perceptiva, en el medio de trascendencia por excelencia, en el único espacio donde puede acontecer la participación del ser y las cosas en cuanto que son lenguaje, en cuanto que existen en él; por eso la "participación" acontece "*dentro* del lenguaje" y no "*a través*" de él. El poema no será, así, una contemplación distanciada de la vida, otorgada como don en estado de ebriedad, sino "La contemplación viva", la contemplación que se crea y se otorga en el propio lenguaje, una contemplación ascendente desde el texto. El propio poeta lo expondría en un artículo de 1987, titulado "Hacia la contemplación poética", evocando palabras de Plotino: "[El poeta]
quisiera entrañarse,

identificarse con el objeto de su contemplación para renacer en él, para reconocerse en él". La participación se ha desplazado definitivamente del elemento perceptivo al elemento procesual: "Del mismo modo que el poema descubre el proceso mismo de la experiencia de la cual es objeto, el lenguaje poético no se puede extraer de la participación que realiza". Es el lenguaje altamente suficiente el que crea definitivamente la intuición, la emoción perceptiva, y otorga la verdad del conocimiento: "El medio, pues, para lograr tal verdad es la palabra". La emoción creada en el lenguaje tiende a situarse en trascendencia absoluta, más allá de la destrucción del fluir temporal, incorporándose a la historia, a la leyenda, como una emoción real pero trascendida, del mismo modo que es real e intemporal la hilandera del cuadro de Velázquez:

Con la velocidad del cielo ido,
con el taller, con
el ritmo de las mareas de las calles,
está aquí, sin mentira,
con un amor tan mudo y con retorno,
con su celebración y con su servidumbre.

La imposibilidad de darse, de participar en la realidad, en los objetos, característica de los libros anteriores, se va a transformar ahora en una integración absoluta; Claudio Rodríguez ha conseguido la comunión absoluta de todas las cosas, la entrega completa en todas ellas, y sus poemas lo proclaman.

Si el místico aspira a la anulación de su ser en lo absoluto, el poeta zamorano aspira a la anulación de su ser en las cosas, "tiende a ser el objeto [...] a identificarse tanto con el objeto del poema que llega un punto en que la personalidad [...] se desvanece en el proceso creador". Nos encontramos, así, ante una *mística de lo real*, podríamos decir. Es la misma voluntad panteísta en la que se fundaba *Don de la ebriedad*, la misma voluntad de entrega, de participación, pero ahora esta entrega tiene lugar en el lenguaje, en el texto, en el canto, en cuanto que lo real *es* en el lenguaje. De esta manera, creo que podría hablarse de un *panteísmo lingüístico*

Vicente Aleixandre y Concha Lagos (sentados). Medardo Fraile, Claudio Rodríguez, Carlos Bousoño y José Hierro (detrás), en la casa de Aleixandre, calle Velintonia, Madrid 1956

en *El vuelo de la celebración*, por cuanto la anulación del ser en el todo, su disolverse en lo real, acontece exclusivamente en el lenguaje, en la realidad creada en el lenguaje.

No es vano, en este sentido, que Claudio Rodríguez haya escogido como referente explícito para su poema el cuadro que Diego Velázquez pinta en 1657, y que representa, como sabemos, el mito de Minerva (Palas) y Aracne, tal como lo describió Ovidio en el Libro VI de sus *Metamorfosis*, en el que el concurso de la diosa y de la ninfa por ver quién teje mejor y más rápido, acaba con el

castigo de Aracne, convertida en araña por Palas, cuando intenta suicidarse ahorcándose con un lazo. Aracne denunciaba en sus tejidos las infidelidades de los dioses y Palas le castiga por ello. El episodio de Ovidio es un modelo de écfrasis, en tanto que se describe lo que ambos personajes tejen en sus tapices y cómo esos diseños revierten en la realidad. El cuadro de Velázquez se reapropia el modelo ecfrástico para mostrarnos en varias escenas abiertas el mito representado en dos espacios: el del taller de las hilanderas que representan en primer término (con eco de los *Ignudi* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina) a Palas, bajo el disfraz de anciana que narra Ovidio ("Pallas anum simulat: falsosque in tempora canos / addit et infirmos, baculo quos sustinet, artus") y a la joven Aracne; el de las damas que contemplan en la escena del fondo el tapiz que representa el mismo mito de la primera escena. El cuadro aparentemente se cierra sobre sí mismo en esta auto-referencialidad; incluso las hilanderas del primer plano ignoran lo que acontece más allá del espacio del taller, tanto a uno como a otro lado del cuadro, dándonos una de ellas (aquella en que se fijará el poema moderno), como en *La rendición de Breda* el caballo, la espalda a nosotros, espectadores del cuadro. Sólo la mirada de una de las damas del fondo sirve para unir, en técnica netamente barroca, que remite a *Las meninas*, los espacios del tapiz contemplado, del taller de trabajo de las hilanderas y el que se sitúa más allá del cuadro, en la contemplación del espectador al que interroga con una pregunta constantemente abierta. Esa mirada atraviesa desde el trasfondo mitológico del cuadro hasta la mirada que lo contempla e interroga, a través del taller que enaltece el trabajo manual. El cuadro se constituye, así, en una *mise en abîme* que reduplica el proceso narrativo que nos presenta y nos dirige en doble sentido: en un sentido que nos lleva de fuera hacia adentro (desde la mirada del espectador hasta la contemplación de la última escena), en un sentido inverso que nos lleva de dentro afuera (desde la mirada de la dama que nos contempla desde el fondo hasta nuestra mirada). De este modo, el cuadro se plantea como una escena dialógica, en que acontecen varios relatos simultáneamente en el mismo espacio de la pintura; una escena en que se representa el propio proceso de la pintura, donde se pinta el pintar (como quería Ortega), en su propio acontecer con el debate de toda una tensión filosófica y estética que representa: el modelo clasicista al fondo y el claroscuro del Barroco en el primer plano; la representación del movimiento en quietud característica del Barroco en la hilandera vieja (Palas-Minerva) y la contemplación y quietud extática en movimiento ("Tanta serenidad es ya dolor") en la hilandera joven (Aracne); el neo-platonismo (las referencias a Plotino en el poeta moderno lo hacen deudor de esa escuela; de hecho, José María Valverde apuntaba que sería más pertinente hablar de neo-plotinismo que de neo-platonismo) de la Academia renovado por Marsilio Ficino representado en la transfiguración de los modelos de la Capilla Sixtina y en el trasfondo mitológico iluminado y la complejidad fenoménica y apariencial a que nos remite el conjunto del cuadro en su teatralización del mundo; la propia labor artística como proceso que remite desde las hilanderas que tejen el tapiz hasta el resultado final que lo representa al fondo; los propios personajes se presentan dialogando para escenificar justamente esta complejidad dialógica escénica que acontece en el cuadro. En fin, en la complejidad escénica que representa el cuadro de Velázquez, y que es índice de lo que va a plantear el texto contemporáneo, se aúna lo real y lo imaginario en el espacio pictórico.

Max Weber señalaba *Las hilanderas*, como ejemplo de que el Barroco se forma y madura coincidiendo con el desarrollo del trabajo en talleres de tipo manufacturero; no es extraño que Claudio Rodríguez haya puesto su atención en este cuadro dada la importancia que otorga en su poesía a las labores cotidianas, que se cargan de una dimensión simbólica. Es precisamente ese enaltecimiento de la cotidianidad lo que reclama el poeta en su texto: el ascenso de lo real cotidiano ("camisa", "espalda", "brazo", "nuca", "pelo", "falda") a categoría artística ("música" y "milagro"), la trasfiguración, que es configuración, como dirá el poeta, de la realidad en arte, de lo contemplado en conocido; y todo ello merced al lenguaje, donde acontece ese encuentro. De ahí derivaría precisamente una dimensión moral de la poesía claudiana, un modelo de compromiso ético y social

que supera el de la mera referencialidad directa, el del puro reflejo del contexto histórico-social; no en vano, "la contemplación, que es pensamiento, entraña moralidad", declarará el poeta.

Pero si *Las hilanderas*, e implícitamente "Hilando", representa algo es precisamente a través de su referente mitológico (y pictórico en el caso del poema), el proceso de creación artística, configurado en Aracne, pero también en el proceso ecfrástico que desarrolla y la escenificación de este proceso; la construcción del texto como tejido. Ortega, comentando *Las hilanderas*, señalaba que lo que el cuadro viene a representar es "el dramatismo casi místico del 'aparecerse'"; es decir, el proceso artístico en que lo irreal se realiza en su mismo acontecer. Y eso, precisamente, apunta el poema de Claudio Rodríguez: "el dramatismo casi místico del 'aparecerse'" (Ángel Luis Prieto de Paula hablaría de "vértigo religioso"), el proceso de transfiguración que se configura en el desarrollo de la escritura como fruto de la "contemplación viva" que se conforma en acto; el paso de lo real visualizado a lo irreal imaginado en su propia escenificación. "Un poema –escribirá el poeta zamorano- no nace tan sólo de una 'visión actual', de una experiencia concreta, sino de la aparición de dicha experiencia creándose en contacto con la vivencia total del poeta". "Hilando" remite, desde el mismo gerundio que le da título, al propio acontecer de ese proceso, en su dramatización lingüística, pues es en el lenguaje, en el "aquí" del poema, donde acontece el "milagro" del advenimiento de la contemplación activa, porque "el soñar es sencillo, pero no el contemplar", dirá en "Sin adiós". "Este es el campo / del milagro: helo aquí" (vv. 9-10), subraya de modo presentativo el poema en el eje central de la primera estrofa para mostrar ese acontecimiento del "aparecer", de la transfiguración configuradora, de la contemplación activa.

Se ha señalado que en los poemas de *El vuelo de la celebración* la poesía monologal de los orígenes del poeta ha dejado paso a una serie de poemas-escena en los que los modelos antitéticos precedentes se superan en una certeza solidaria que acontece ante nuestros ojos. El propio poeta había señalado que "es como una *animación*, que recrea, fugitivamente, lo que nos sobrecoge y nos camina, y nos pule, y nos mejora". Se trata de celebrar "la figura de las cosas", su carácter

Claudio Rodríguez con su esposa Clara Miranda en Cuenca en 1965 (foto atribuida a Carlos Bousoño que les acompañó en dicho viaje)

apariencial, fantasmal e icónico en el sentido platónico. Sin duda, ese elemento de escenificación, que impele a una dimensión dialógica que acontece en el propio texto, es un elemento que está en la propia pintura de Velázquez y que el poeta zamorano se apropia del cuadro justamente para mostrarnos ese acontecer de la palabra, que se muestra en su propia dramatización escénica, en su propio constituirse, y que se nos ofrece como un proceso abierto que nos impele a la donación de sentido. El poema escenifica su propio devenir lingüístico, fruto de la tensión entre elementos contrarios, que irradian, no obstante, un haz

de significaciones hacia la superación de la antítesis; un devenir de lo objetivo a lo subjetivo, que, como quería Plotino y recuerda el poeta, nos permite colocar el objeto en nosotros para contemplarlo. El poema sólo puede ser en ese proceso lingüístico: antes no es nada; después ya no es del poeta. Esa escenificación apunta aparentemente a una mayor concreción referencial que subsume la disparidad lingüística, las relaciones más libres entre las palabras, más allá del logocentrismo, que se establecen en el libro; es el hilo que nos permite tejer como lectores el sentido del texto.

Así sucede en "Hilando". Si el gerundio del título nos remite al acontecer que presenta y representa el propio texto, la especificación parentética que le acompaña nos remite aparentemente a una referencialidad concreta, la de "La hilandera, de espaldas, del cuadro de Velázquez". Un proceso parecido se ofrecía ya, por ejemplo, en *Conjuros* (1958), con "A mi ropa tendida. (El alma)", o en *Alianza y Condena* (1965), con "Brujas al mediodía. (Hacia el conocimiento)"; se trata de un modo de especificación parentética del título que se ofrece como referente para la construcción lingüística de un modelo alegórico. No es vana la referencia al poema de *Conjuros*, puesto que en ese giro metapoético en que opera la poesía de Claudio Rodríguez, por el que la escritura de la memoria se convierte en memoria de la escritura, la "camisa" de aquel poema ("Me la están refregando, alguien la aclara") reaparece en la de la hilandera velazqueña recreada en el poema ("la camisa ya es música, y está recién lavada, / aclarada, / bien ceñida al escorzo / risueño y torneado de la espalda"), con una blancura inusitada fruto de las asonancias en -a- que se distribuyen en esos versos y que contrasta con las asonancias en -o- ("escorzo", "dolor"); la combinación de ambos elementos va a dar lugar a combinaciones de motivación fónico-semántica como "la ropa y la obra" (v. 9) o "el hilo y el ovillo" (v. 14), que apuntan ya desde el plano fónico la superación integradora que conforma macrotextualmente el poema. Pero esa aparente referencialidad del título, que se disuelve en el cuerpo del poema, delimita el espacio escénico, la propia teatralidad del texto como tal, en que va a acontecer el drama del "acontecer" el poema en su propio proceso; el "acontecer" de la palabra poética. Abre un horizonte de expectativas que establece un diálogo productivo con el cuerpo del poema (hipótesis / tesis), en el que el conjunto del texto se propone como una síntesis superadora de contrarios que se ofrece en su propio desarrollo lingüístico, paralela a la correlación advenimiento, epifanía e integración, que ha venido observando la crítica claudiana. A su vez, el cuerpo del poema expone también una tensión integradora entre una primera fase aparentemente descriptiva, falsamente ecfrástica (puesto que no hay una verdadera descripción de la hilandera), en la primera estrofa (vv. 1-19), y una segunda fase aparentemente meditativa y trascendentalizadora, en la segunda estrofa (vv. 20-25); y cada una de ellas se estructura de modo paralelo en una tensión semejante, cuyo eje viene marcado por la complejidad del deíctico ("helo aquí", "está aquí"), que marca tanto la propia enunciación textual, como el proceso en que esta se realiza, como de modo metafórico la referencialidad a que remite el propio texto en su constitución, y que no es realmente un más allá de sí mismo. Aparentemente el texto apunta a una referencialidad extratextual ("hilando", "la hilandera", "el cuadro de Velázquez"), pero el "aquí" que determina "el campo del milagro" subraya, como en el cuadro barroco, su autorreferencialidad, revierte sobre el propio proceso creativo, que nos muestra el "aparecerse" del poema, el proceso de escribir la escritura, y que se abre como una interrogación al lector, invitándole a "participar" en la construcción de sentido que el texto propone; el poema escenifica ese proceso mediante un correlato intrínseco.

Todo el poema presenta lo que representa, escenifica lo que encarna: un continuo proceso traslaticio que acontece en el lenguaje y que formaliza el proceso de escritura como tal proceso, el devenir del lenguaje en palabra poética en su propio acontecer, la contemplación activa y viva, la participación del sujeto y la realidad en el lenguaje, la celebración del advenimiento del canto. No es extraño, en este sentido, que uno de los ejes semánticos que estructuran el poema sea el de la musicalidad ("la camisa ya es música", "cantando su viveza", "el ritmo

de las mareas") y su carencia en el silencio ("con un amor tan mudo"), pues es el modo en que se celebra el canto. Pero en tanto en cuanto el poema actualiza en el juego ecfrástico un código visual, que proviene del referente pictórico que recrea, la "luz" va a ser el otro eje semántico que estructura el poema: "la luz del aire", "el amanecer nunca tardío", "el alba del brazo", "el destello de estas manos". Ortega había apuntado que "Si se busca un protagonista en este cuadro [*Las hilanderas*] habrá de reconocerse que el personaje principal es la luz solar que irrumpe de la izquierda en el fondo"; luz solar, podríamos añadir, que atraviesa y une en un solo plano tanto la escena mitológica representada en el tapiz del fondo, como su conformación modesta en la labor de las hilanderas en el primer plano del cuadro, que unifica ambos planos en propio acontecer del pintar y que vincula la luminosidad del claroscuro barroco con la iluminación ideal del neo-platonismo, en el que confluye la última etapa pictórica de Velázquez con las reminiscencias plotinianas del poeta contemporáneo. Luz y música se funden desde el principio en el poema ("Junto a la luz del aire / la camisa ya es música", vv. 2-3) como correlatos del doble código (visual y sonoro) que en su aparente representación ecfrástica actualiza el poema, como alegoría del propio proceso traslaticio que encarna y que celebra. Porque todo en el poema es traslación (como en el cuadro de Velázquez), síntesis superadora de contrarios que contempla la verdad ("sin mentira", v. 23) que acontece en la palabra; como el propio poema es simultáneamente descripción y meditación, contemplación y visión, transfiguración y configuración, en una dimensión dialógica que hunde sus raíces, sin duda, en la conciencia relacional de la fenomenología, pero que adquiere una dimensión netamente lingüística. Ese proceso traslaticio, que conforma el texto, se enuncia ya desde el comienzo del poema en un doble juego que se proyecta al conjunto: "Tanta serenidad es ya dolor" (v. 1), "la camisa ya es música" (v. 3). Y discurre a lo largo del poema no a través de una tensión de contrarios, sino en una sintonía superadora de las diferencias que se manifiesta constantemente en estructuras paralelas y conjuntos binarios (la camisa "está recién lavada" / "aclarada"; "ceñida al escorzo" "risueño" y "torneado"; "con su feraz cosecha" / "con el amanecer nunca tardío"; "la ropa" y "la obra"; etc.), para culminar en el final sintético: "con su celebración y con su servidumbre".

"La celebración –aclarará el poeta- como conocimiento y como remordimiento. Como servidumbre, dando a esta palabra el significado más clarividente: el destino humano, con todos sus adjetivos". Cada una de las partes del poema estructura ese juego binario, que no se ofrece como tensión, sino como síntesis. La "camisa" y la "espalda", como símbolo del trabajo ("la feraz cosecha"), aparecen aunadas en "la ropa y la obra"; el "brazo" y las "manos" devanan la lana, "el hilo y el ovillo"; la "nuca" y el "pelo", el "moño" y su "cinta", la "falda" y los "pliegues", superan las contradicciones en una visión unitaria que acontece en el poema y que es en el lenguaje; del mismo modo que el "cielo" y el "taller", las "mareas" y las "calles", el "amor" y su "retorno", su "celebración" y su "servidumbre". Y lo mismo sucede en la fusión de la descripción de la "camisa" de la hilandera (vv. 3-9) y de la propia hilandera (brazos, manos, nuca, pelo, falda) (vv. 11-19), con su propia actividad ("devanando lana", v. 13), del "taller" donde hila y de las "calles" que se encuentran más allá del cuadro referido y de su recreación en el texto, como subraya bruscamente el cambio de ritmo y el encabalgamiento sirremático ("con / el ritmo de las mareas de las calles", vv. 21-22).

El arte y la realidad se entrañan, se funden, se hacen uno en el lenguaje, como en el cuadro de Velázquez el taller y el tapiz representado, las hilanderas y la fábula mitológica que representan; como en el poema de Claudio Rodríguez la "serenidad" de la contemplación extática y el "dolor" de la actividad en la contemplación viva, la "celebración" de la apariencia y la "servidumbre" del destino humano, la celebración del canto y la conciencia lingüística. "Hilando" muestra precisamente esa actividad, la de quien "hila", la de quien ata la sutura del lenguaje y restaña la herida (no olvidemos que "Herida en cuatro tiempos" se titula el poema que inicia el libro), y celebra su existencia en cuanto tal, celebra el acontecer del canto. Si "Ajeno", en *Alianza y Condena*, era la crónica de la alienidad en el lenguaje, el relato del proceso por el que el sujeto poético adquiere conciencia de que

el lenguaje le expulsa de sí mismo, de que la palabra poética ciega toda posible contemplación, "Hilando" es el relato de la integración en el lenguaje, del ser lenguaje, la celebración del acontecer del canto en cuanto tal, de la contemplación activa que sólo puede revelar su verdad en la palabra. "Hilando" relata el proceso de reintegración en el lenguaje que se remonta al *Crátilo* platónico, que planteaba que "el que conoce los nombres conoce también las cosas" (las reminiscencias neoplatónicas lo sitúan en un eje correlativo con el cuadro de Velázquez), y que adquiere una dimensión moderna en la poética de Mallarmé y en las proposiciones del último Heidegger, para plantear, más allá de la oposición genettiana entre ficción y dicción, un giro lingüístico absoluto que revela la celebración del lenguaje en su propio acontecer, sin más voluntad de verdad que la que el propio lenguaje construye en su decirse, sin más voluntad de referencialidad que la que remite al propio proceso del poema en su constitución. El poema celebra el único espacio donde puede acontecer la participación del ser y las cosas en cuanto que son lenguaje, y, en su proceso, relata ese hallazgo fundamental para la obra del poeta zamorano, para la poesía contemporánea, instaura una realidad lingüística que, participando de la historia en cuanto que ésta es relato, la trasciende.