PARA UNA LECTURA *OTRA* DE CLAUDIO RODRÍGUEZ

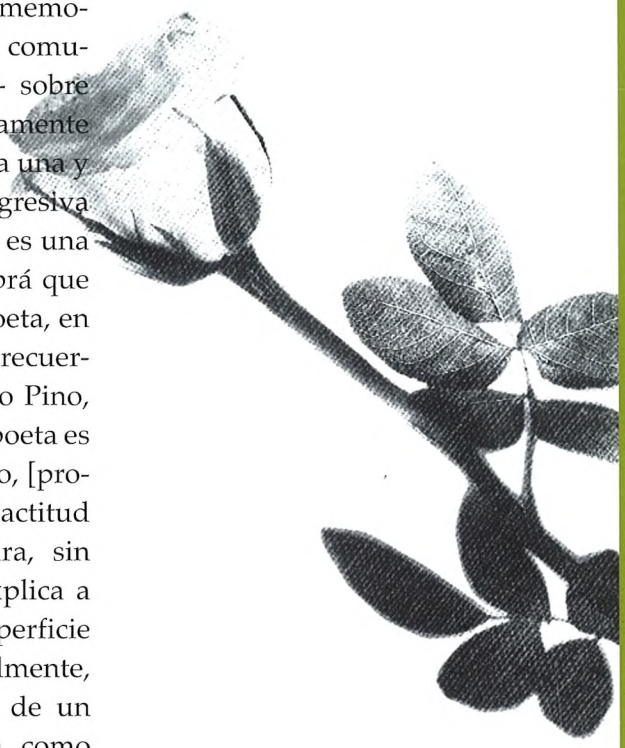
Jorge Rodríguez Padrón

Si la virtud más señalada en la poesía de Claudio Rodríguez es su originalidad (y parece haber consenso generalizado al respecto), no me cabe ninguna duda: su obra exige que la leamos de otra manera; que empiece a ser leída -de una vez por todas- sin las habituales andaderas que se utilizan y que, desde hace ya bastante tiempo, se muestran insuficientes o inoperantes cuando de entender dicha originalidad se trata. No sucede sólo con nuestro escritor, es verdad; pero, tratándose de una poesía como la suya, tal carencia se me antoja mucho más flagrante. Porque fosiliza su discurso, tan flexible; porque secuestra sus significados y deja sin efecto la pluralidad de sentidos que contiene; porque contradice, en

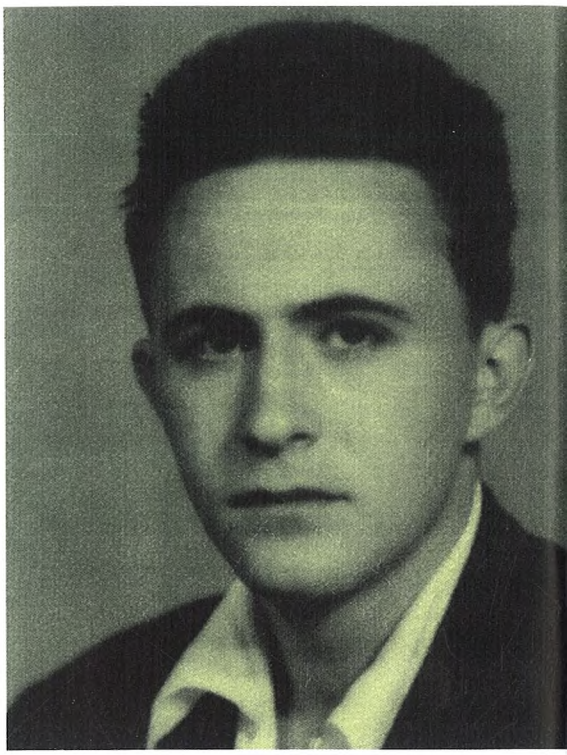
suma, su desbordada vitalidad. De qué vale ese empeño recurrente por determinar una relación convencional entre el poeta y el mundo, con la escritura –forma de la lengua- como mediadora; qué logramos al llegar así a determinadas *interpretaciones*, por muchos datos y documentos que se aporten acerca de los motivos que pudieron dar origen a cada uno de los poemas... En los diversos abordajes críticos a la obra de Claudio Rodríguez no me parece que cuente demasiado algo que considero primordial, y que él mismo ha manifestado en repetidas ocasiones: el suyo es otro modo de ser poeta; y por ello –añade- procura estar siempre preparado, ponerse "en sazón de recibir". Una espera activa o modo de entrenamiento que es también orgánico, por cierto: tiene que ver con el pensar y con el sentir, sin duda; pero no menos con el andar y con el respirar. De esa manera, el individuo que es el poeta queda en *disposición* de reconocer el acontecimiento, la aparición que se produce cuando, por fin, pone, *da* su palabra. Nada de establecerse en una posición, en un *puesto*; y por eso resulta tan difícil hallar encaje generacional a nuestro poeta, como tantos aún pretenden para dejar todo más claro, sin darse cuenta de que no.

¿Por qué declara siempre Claudio Rodríguez que los poetas para él primordiales son, por ejemplo, fr. Luis de León y los místicos? Pues porque, en la poesía del uno y de los otros, se produce una *inversión* con respecto a las formas dominantes; y porque responde siempre a una experiencia de *conversión* que, si bien es regreso, nunca supone retraso. Inversión y conversión. ¿No comparten ambos términos la misma raíz (*versum*), cuyo étimo latino –además- nos habla de un recorrido, *surco* que va y vuelve, frente a la rigidez métrica que las leyes de escritura acabarían por imponerle? A los místicos, además, tampoco ha sido posible hallarles acomodo en las casillas que se han dispuesto para ordenar el curso de la poesía española: se les lee o bien bajo la tutela doctrinal o bien echando mano de ese lirismo metafísico (o tal se cree), tan socorrido cuando no se sabe exactamente qué decir. Poetas –se nos explica– ajenos a la realidad y a la experiencia. Resulta rara –aún hoy- una lectura que prescinda del criterio histórico tan arraigado en nuestra crítica, y que sirve de muy poco. Porque sucede que la voz de los místicos procede de los márgenes, rebelde siempre a toda construcción que quiera integrarla –y disolverla- en un decir general. Comprensible que se granjeasen tantas sospechas de la jerarquía eclesiástica, que sufrieran tenaz persecución: lenguaje poético tan atrevido abría grietas muy peligrosas en la ortodoxia tras la cual se parapetaba el poder. Aquí, la concurrencia de Claudio Rodríguez con esos poetas; y, por consiguiente, su originalidad que –como ya adelantamos- nos obliga a leerlo de otra manera. Porque él dijo los místicos; pero dijo también Rimbaud, o Blake o Hölderlin, y hasta Wordsworth, poetas –además de *raros*- que escribieron en otras lenguas, y cómo los íbamos a tener por referentes...

Ahí reside el error: en poesía, el lenguaje -no la lengua- es la energía que permite reconocer la memoria como espacio de verdadera pertenencia y comunión. En Rimbaud –dirá Claudio Rodríguez- sobre "la melodía sintáctica, [sobre] el efecto meramente plástico de la fonética" –por importantes que la una y el otro sean- se halla "la velocidad interna y agresiva de los diversos compases (...) Porque el ritmo es una esencia, no tan sólo una ornamentación". Habrá que fijarse en esa velocidad a la que se refiere el poeta, en los calificativos con los cuales la caracteriza. Y recuerdo, entonces, algo que dejara escrito Francisco Pino, acerca de la condición y oficio del poeta: "[El] poeta es siempre religioso. Con el sueño [hace] un surco, [profundiza] en la tierra, en la vida. Y ésta es una actitud consciente, poéticamente consciente". Declara, sin dudarlo un instante, esa religiosidad; y la explica a renglón seguido: una acción que hiende la superficie (cuerpo) de la tierra, de la vida (dice, literalmente, *surco*); una acción que, en vez de proceder de un atolondramiento inconsciente, se manifiesta como resultado de una conciencia muy despierta, porque es poética. En idéntico sentido, Claudio Rodríguez al entrar en Rimbaud y buscar allí reconocimiento: las sombrías *iluminaciones* del poeta francés –nos dirá- abren paso a lo secreto, a lo sagrado; se entra allí en "pleno territorio religioso". Con apenas una frase, nuestro poeta desmonta toda esa lectura que quiere enlazarlo con un automatismo psíquico de filiación surrealista que, de modo embrionario, se hallaría en Rimbaud. No, no se trata de eso: el nexo entre palabra y experiencia es aquella conciencia poética que –aun en el sueño- hace surco en la tierra, en la vida, esa unidad orgánica de la que nuestro poeta se reconoce parte esencial: "al ponerme a escribir, todo se va uniendo en el espíritu y no hay separación posible entre el alma y la realidad externa".

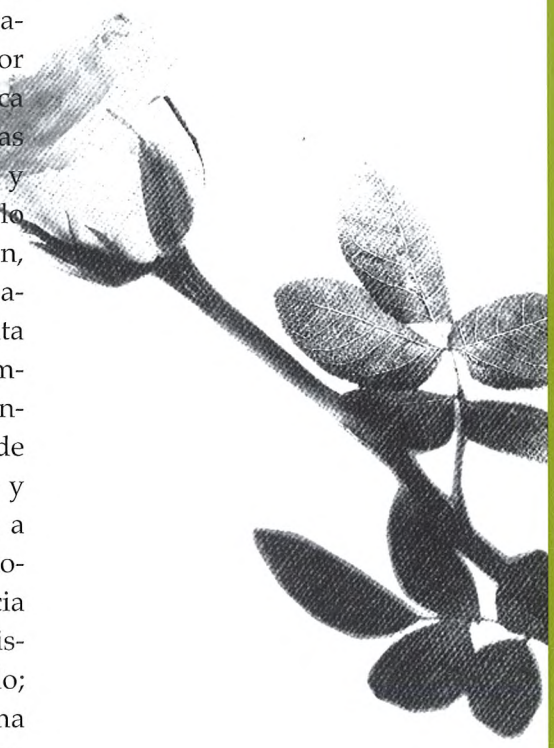


Por eso digo que yerran quienes leen a nuestro poeta haciendo caso omiso de esta clave religiosa, y pliegan la obra a sus referentes más o menos reconocibles: una reducción y nunca una conversión; una interpretación que, por serlo, niega la capacidad reveladora de esta poesía. La realidad, aquí, no es el objeto o el motivo que contiene, sino aquélla que la palabra alumbra, cuando consigue su precisión expresiva. La realidad, en la poesía, es aquella que la expresión hace *aparecer*. Indagar en tales extremos –lo reconozco- resulta mucho más complejo, exige mayor riesgo en las propuestas. Pero hay otro asunto que tampoco debemos eludir: una lectura como la habitual rompe con lo primordial de la obra de Claudio Rodríguez (su originalidad, dijimos): se enreda en una sentimentalidad que nada nuevo dice y hace caso omiso de la sustantiva *oralidad* que mueve esta escritura. No me refiero –como se suele hacer- a las formas populares de la poesía, porque "la expresión poesía popular, o la de arte popular –escribía Cernuda hacia 1940- es en realidad un contrasentido (...) el pueblo es pueblo de un modo indistinto y colectivo, y la poesía exige como condición previa para aproximarse a ella la singularidad (...) lo cual es incompatible con lo colectivo". Oralidad –digo- en tanto voz propia, a la que concurren respiración, habla y palabra, un movimiento complejo a través del cual se manifiesta la riqueza y contundencia de la memoria. Para Philip W. Silver, por ejemplo, el referente primordial en la poesía de Claudio Rodríguez es "un momento ideal, inefable, que antecede a la constitución [de la realidad]". Maticemos, sin embargo: no un momento ideal, sino *el* momento en que la realidad *aparece* como verdad, cuando el verbo encarna en forma y la palabra es, por tanto, fundación; tampoco podemos aceptar, entonces, lo de inefable –más bien todo lo contrario, apenas nos fijemos en la precisión y en el rigor del nombrar, tan característico en nuestro poeta: "El esqueleto entre la cal y el sílice/ y la ceniza de la cobardía,/ la servidumbre de la carne en voz,/ en el ala,/ del hueso que está a punto de ser flauta,/ y el cerebro de ser panal o mimbre/ junto a los violines del gusano" (*Casi una leyenda*).



Claudio Rodríguez en 1953, cuando obtiene el premio Adonais

Cuando se lee esta poesía y se insiste, por ejemplo, en el buen uso del endecasílabo, en la tendencia a determinadas formas populares del verso español, no se tiene en cuenta el diálogo que el poeta establece entre las convenciones que la métrica impone y la sintaxis del habla; entre la regla escrita y la libertad de la voz. Y esto es primordial. En lo que Claudio Rodríguez escribe, e incluso en aquello que repite como recurso habitual, nunca se produce ese *redoble* retórico-sentimental tan caro a los poetas españoles, y que muchos de sus mismos compañeros de generación utilizan tanto. Porque el verso de nuestro escritor cumple un movimiento respiratorio en el que nunca sabemos a priori cuál será el próximo giro o gesto; las suyas, siempre, formas de habla, aunque se diga, y se crea, que no es así. Nombrar, un atrevimiento; y lo hace sin cortedad alguna; los adjetivos nunca matan, ni siquiera sofocan al sustantivo bajo su pesado ropaje. Frente a tanto experimento superfluo, de presunta (y presuntuosa) sabiduría, que suele quedar en simple repetición de lo mismo y obstruye, en consecuencia, toda posibilidad de alumbramiento, la poesía de Claudio Rodríguez es una forma de conocimiento y comunión; y también de *salvación*, pues nos lleva a más saber. Volvamos a los místicos. La crítica española no parece haber dado con el *quid* de esa experiencia poética en la que resulta primordial la entrega al misterio, a la búsqueda del lenguaje que logre expresarlo; una experiencia intelectual y verbal con la misma intención salvadora, rescatadora del conocimiento: alzar la vida a más, a ver qué, y cómo decirlo. En "Los almendros de Marialba" (*Casi una leyenda*) hay un verso de vuelta ("¿todo es resurrección?") que no es –como un liviano lector pensaría- una pregunta retórica, sino la más cierta –y precisa- manifestación del hallazgo al que el poema conduce: asombro ante la evidencia de que pueda serlo.

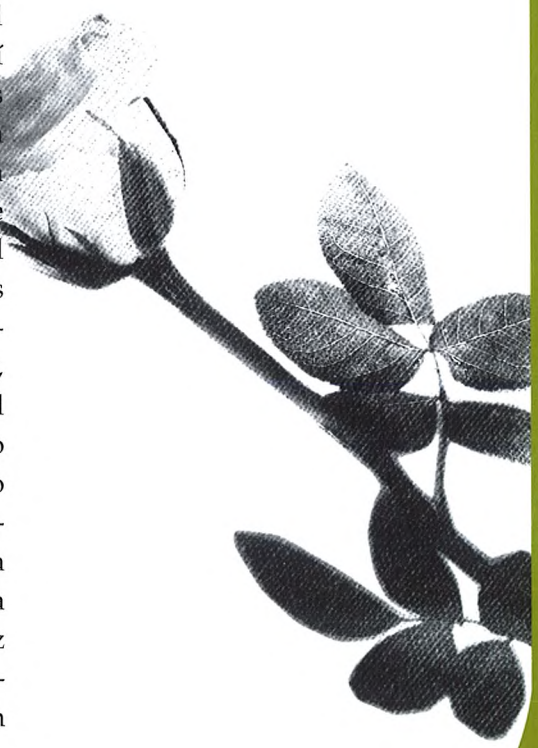


Viene a cuento aquí el asunto de la *ebriedad*. Rutinariamente aludida, cuando queremos salir airosos al decir algo acerca de la poesía de Claudio Rodríguez. Por una parte, creemos hacer honor al libro inicial, tan deslumbrante; por otra, nos amparamos en la insistencia con que el propio poeta identifica poesía y ebriedad. Ahora bien, ¿lo que él dice y lo que hemos entendido siempre es, acaso, la misma cosa? Vayamos por partes. Ebriedad –explica el poeta- en el sentido de entusiasmo que le dieron los griegos: rapto y éxtasis, asombro ante la existencia y ante la naturaleza ("celebrar –subraya Claudio Rodríguez- el hecho de estar viviendo aquí, en la tierra, con todas sus consecuencias"). En Grecia, era la danza la forma de esa ebriedad: entrega al rito y al ritmo. Cuando Cernuda advirtiera, hacia la mitad del pasado siglo, que "ni nuestra poesía ni nuestra literatura tuvieron apenas contacto con la poesía y la literatura griegas, y [que] de ahí se origina quizá uno de sus defectos más graves, [pues] aparte de habernos tal vez evitado tanta prosa ciceroniana y tanto verso horaciano, hubiera dotado a nuestra lengua y espíritu literarios de algo que no es ocasión de precisar ahora"; cuando así se pronuncia, me parece que Cernuda quiere poner el dedo en la misma llaga. Lejos de pensar lo clásico en su apariencia armónica, en su calma exterior, en su quietud marmórea, alude –desde una perspectiva religiosa, por cierto- a la violencia y la confusión existencial que sacudían interiormente a aquel individuo, y le transmitían una fuerza extática tan suya: energía poética, por primitiva y primordial.

Comprensible, por tanto, que Cernuda se refiera a Cicerón y a Horacio, modelos de retórica. Y que, aunque no explica qué sea ese algo faltante, no me cabe ninguna duda de que piensa en el vacío que deja, en la poesía y en la literatura españolas, la indiferencia que en ambas se advierte, de modo recurrente, hacia la complejidad de la memoria, hacia aquel principio, hervor religioso que –más allá del mero relato mitológico- agitó la palabra, el pensamiento y la capacidad visionaria, para difundirlas luego –en sucesivas y diversas derivaciones- por la historia (y la geografía) de Europa, continente que por ello -hasta hoy mismo- centra el debate de ideas, o genera una confrontación intransigente entre las mismas, para hacernos lo que somos. En España, sin embargo, no partimos de la misma totalidad que integra lo sagrado y lo profano en la vida; aquí se han marcado siempre las distancias entre lo uno y lo otro, y se ha adoptado una actitud abiertamente discriminatoria. Por eso se hace difícil la lectura desprejuiciada de aquellos escritores españoles –sobre todo poetas- que asumen su esencial condición religiosa; se prefiere tenerlos por raros o excepcionales. Sin ninguna duda, entusiasmo poético; pero qué es éste sin el hervor (y fervor) de la vida, y sin su dolor, ése que queda cuando –acabada la fiesta del vino- regresamos entristecidos al rincón que

nos acoge y, solitarios, nos reconocemos como nunca antes: "Aquí no estoy. Madre, ésta no es mi cama./ ¡Pero si es la de todos, si es la dura/ pero con hoyo! Tierra. ¿Y quién la hizo/ tan mal todo este tiempo, madre mía?".

Intensidad dionisíaca de la vida, de la memoria, que es lo religioso: conciencia de la carencia, de los límites del conocer, del vivir. No vale decir –se hace con la poesía de Claudio Rodríguez- que se trata de una escritura en la que concurren, en cierta armonía, un entusiasmo esperanzado y una rotunda desesperanza... La poesía, aquí, esa materialización de la oralidad, abre un hiato que no es de silencio sino de suspensión de la mirada: contemplación de la naturaleza como entusiasmo ante el hecho de vivir; tal Teresa, la santa, confesaba: "Me paso mucho tiempo mirando cómo cae el agua". Materia y movimiento: viveza de su ritmo y paso. Contemplación, que nos remite a *templum* (espacio señalado por el augur, espacio sagrado), y que nos sitúa en un aquí en disposición hacia *lo demás*. Se genera entonces una dimensión nueva, horizonte de signos que son visiones (dádiva de las percepciones originales); y la responsabilidad que de ese modo asume el poeta que quiere serlo sin reserva alguna es la revelación del ser: "muy por encima de su clara forma/ los veo. ¿Es que voy a morir? Decidme, ¿cómo/ veis a los hombres, a sus obras, almas/ inmortales? Sí, ebrio estoy, sin duda" (*Don de la ebriedad*). Así que, confirmar el sustento religioso de una poesía como la de Claudio Rodríguez, no como creencia institucionalizada sino como vínculo con la memoria, como fe en las relaciones que integran una comunidad y la religan a su principio, obliga a considerar el modo en que la palabra adquiere en ella un carácter orgánico, es voz y -en consecuencia- manifestación espiritual (imprescindible su respiración) que determina, a su vez, un

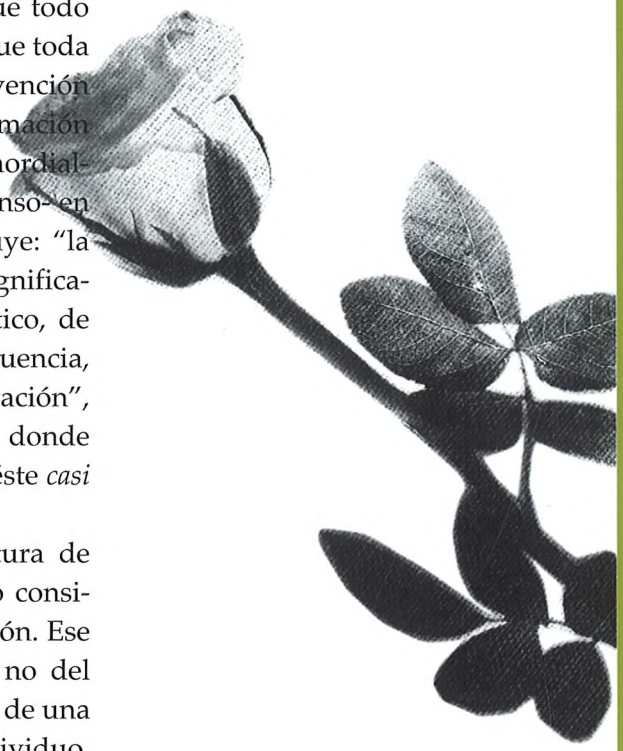


camino, paso que se *extra-vía*, que se sale, para dirigirse hacia las estribaciones últimas del vivir que es el conocer.

Se explica así la tendencia de nuestro escritor al poema extenso; si bien con ciertos matices que lo apartan de la consabida composición e intención del mismo. En vez de recurrir a la simple alternativa entre canto y cuento, lo que hace Claudio Rodríguez es dilatar una experiencia de lenguaje, que lo es sobre todo de ritmo, para generar de ese modo el tiempo propio del poema. Se trata de un movimiento de concentración (inspiración) y de dispersión (expiración) que –nos dice- completa un "tejido conjuntivo [de] ritmos, transiciones, vibraciones" (véase cómo se diversifica la energía primordial de la palabra) que realiza la escritura final "en el pulso y en el cambio del lenguaje". La experiencia del poema, a pesar de su extensión y demora, no logra dar forma a lo informe; al final, siempre queda en suspenso –detenido el paso, a ver qué- porque acabar el poema no supone haber concluido el camino. Aunque ello no implica frustración; antes bien, convencimiento y conciencia del límite. Tampoco este poema extenso acoge un discurso moral, como exigiría su tradición; el final es siempre comienzo en esa demasía que se abre a partir de una titubeante luz de aurora o amanecida, de un temblor de nuevo día; y da igual que sea sitio o cuerpo, que se vea claro o se alce la inquietud de un interrogante existencial; que la respiración se perciba apenas o que, por el contrario, la fragmentación sintáctica sea réplica de una fractura interior.

Claro, decimos vida, decimos reacción orgánica, e inmediatamente pensamos en una evidencia objetiva de realidad; hasta nos esforzamos, mentalmente, por entrañarlo todo en episodios de la propia biografía del poeta. Estamos, sin duda, viciados por una *manera* común de leer. Amanerados, sí. Sin embargo, la vida que aquí se nos alumbra nada tiene que ver con *historia* alguna: "vivir no es sólo acumular una sucesión de datos, vivencias y hechos. En ella siempre hay algo de inverosímil, una atmósfera que conjuga lo real y lo irreal. Un verso mío dice: 'No ha sucedido nada o todo ha sucedido'". Quizá Claudio Rodríguez dé por supuesto qué sea lo irreal y qué la realidad: debería subrayar que no se trata de nada exterior, ni ajeno, a lo que se mira o en lo que se piensa. La realidad, aquí (y lo ha explicado en múltiples ocasiones), un espacio de participación y, aun más, ofrecido a la intervención del poeta; y lo que al final dice en su poema será, precisamente, esa "participación que uno establece con la realidad, *a través del lenguaje*" (subrayado, mío). No historia, ni narración, por extenso que el poema sea: *leyenda*, discurso al cual la oralidad le otorga verdad; y en donde –esto, primero- la memoria muestra su plenitud, su diversificación disgregadora por medio de la cual espíritu y voz, lo consciente y lo que no, dan vida a la totalidad. Juan David

García Bacca, leyendo a Machado por cierto, escribe: "la invención de cuentos acaba con eso de que todo ensueño sea sueño de una realidad tal cual o que toda memoria sea memoria de algo real". La invención de los cuentos. Viene muy bien aquí esta afirmación del filósofo para determinar el carácter primordialmente poético de la *leyenda* –y del poema extenso- en Claudio Rodríguez que, por su parte, concluye: "la palabra [no puede funcionar] en su mero significado, sino en su manera de conocimiento poético, de conocimiento de la realidad". Y como consecuencia, aquella totalidad nace en la "pura desorientación", en ese límite que se abre a más dimensión y donde el ser que lo alcanza se diría que fuese otro y éste *casi una leyenda*.



Título que cierra el proceso de escritura de Claudio Rodríguez. Sabemos que como tal lo consideraba; que dejó *Aventura* en fase de elaboración. Ese adverbio, *casi*, toque sutil que advierte que no del todo, que aún no, viene a decirnos que se trata de una entrega sacrificial, de una conversión del individuo, de un cambio del mundo, desde el punto y hora en que la palabra busca conocimiento *más allá*. Cambio en modo alguno utilitario: se abre un nuevo horizonte que exige otro modo de mirar (de comulgar con) la realidad; la palabra se eleva entusiasta, mas sin la menor soberbia, sin la menor impostación asertiva: "¡Día/ que nunca será mío y que está entrando/ en mi subida hacia la oscuridad!/ ¿Viviré el movimiento, las imágenes/ nunca en reposo/ de esta mañana sin otoño siempre?" (*Casi una leyenda*). Apenas leamos y escuchemos con atención, tentativa y balbuceo, siempre *oración*, pues atraviesa lo oscuro (aquella desorientación) y va a la transparencia, a la claridad –tan de nuestro poeta- que es un conocer más y siempre con falta. Esta –recordemos- la salvación que nos trae; no la de una promesa tal espera el creyente: va a la

demasía y se arriesga a decirla. Salvación como "mejoría del espíritu, del hombre, del conocimiento personal y del prójimo. Es el *espíritu expresado* que puede mejorarte". Repetir nunca ha sido el modo de la poesía; ni quedar en las cosas: tender a cuanto se halla "muy por encima, y las ocupa/ haciendo de ello vida y labor propias" (*Don de la ebriedad*).

Este ejercicio supone lavar la vida; quitarle su revestimiento de mentira para ir hasta la verdad que es la memoria (leyenda), un discurso que no tapa su interior con lo exterior; pues no es asunto de lengua, tal hemos explicado. Ir a un más allá siempre; hacia la "nostalgia de una infinitud que *pudiera* convertir la existencia en un acto de fe, en un cambio esencial del ser, por encima (...) de todo control de la experiencia, hasta la creación misma. La aspiración de poseer la verdad en un alma y en un cuerpo". Leo y, aun con la incertidumbre del subjuntivo, entiendo el propósito: renovación y afirmación del ser en esa *nueva* de la creación, de la verdad. ¿Cómo, entonces, quedarnos en las meras equivalencias; a qué forzar una lectura académica, u otra que se afane sólo en hallar sitio a esta poesía en su contexto histórico, en acordarla a una disciplina de escritura, sólo a lo que es próximo y se le parece, y nunca indaga en "una relación primaria" con la palabra?