

UNIVERSIDADE DA CORUÑA



FACULTAD DE FILOLOGÍA

TRABAJO DE FIN DE GRADO DE ESPAÑOL:
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**La poesía de Claudio Rodríguez.
Aproximación a su poética a través de
*Don de la ebriedad***

Presentado por Pablo Rego Bárcena

Dirigido por Pilar Yagüe López

Curso 2012-2013

ÍNDICE

1. Resumen	pág. 2
2. Introducción	pág. 3
3. Contextualización	pág. 5
I. Breve apunte biográfico	pág. 5
II. Claudio Rodríguez y la generación del 50	pág. 6
4. La poética de Claudio Rodríguez	pág. 18
I. La poética general	pág. 18
II. <i>Don de la ebriedad</i>	pág. 38
5. Comentario de tres poemas de <i>Don de la ebriedad</i>	pág. 45
7. Conclusiones	pág. 60
6. Bibliografía	pág. 61

1. RESUMEN

Este trabajo es una aproximación al estudio de un poeta, Claudio Rodríguez, considerado por la crítica como perteneciente al llamado *grupo del 50*. El autor zamorano constituye una de las figuras más singulares de este grupo y, a la vez, ha sido uno de los menos estudiados hasta estos últimos años en los que se ha despertado un creciente interés por su obra. Para acercarnos al estudio de su producción literaria hemos avanzado en tres pasos partiendo desde lo más general (el contexto) hasta lo más particular (el poema). En el primer apartado, “Contextualización”, hemos incluido una breve biografía del poeta y un análisis de los puntos en común y en desacuerdo entre el poeta zamorano y su entorno literario, la generación del 50. En el segundo apartado, también dividido en dos, estudiamos, por un lado, las líneas generales de la poética del autor teniendo en cuenta toda su trayectoria; y por otro, señalamos los rasgos propios de su primer libro, *Don de la ebriedad*. El tercer y último apartado se corresponde con el comentario a tres poemas escogidos de *Don de la ebriedad*, en los que se puede reconocer los aspectos principales de la poética general del autor y los rasgos propios del libro al que pertenecen.

2. INTRODUCCIÓN

En este trabajo haremos una aproximación estudiar la poética de Claudio Rodríguez visible en su primera obra, *Don de la ebriedad*. Para ello hemos dividido este trabajo en tres grandes bloques: el primero es el de la contextualización; el segundo lo hemos titulado “La poética de Claudio Rodríguez”; por último, en el tercer bloque hemos afrontado el comentario de tres poemas de su primer libro.

En el primer bloque, además de elaborar una breve biografía del poeta zamorano, hemos tratado de ilustrar cuál es el entorno poético en el que se inserta la producción de nuestro autor. Como nuestro objetivo principal es el estudio de la poética de Claudio Rodríguez, hemos trazado dos movimientos al analizar su entorno poético: en primer lugar, hemos explicado cómo surge su generación poética (la llamada “generación del 50” o “grupo poético del 50”) y cuáles son los puntos que comparte con los poetas de su entorno. En segundo lugar, hemos estudiado los elementos que singularizan la poética del zamorano con respecto a la de otros autores de su grupo.

El segundo bloque también hemos considerado oportuno dividirlo. En la primera parte hemos abordado la tarea de reflejar cuáles son los aspectos principales que conforman la poética del autor teniendo en cuenta toda su trayectoria. En el segundo subapartado tan solo hemos comentado los rasgos distintivos de *Don de la ebriedad* basándonos en el previo estudio de su poética.

A diferencia de los dos primeros bloques, el tercero tiene un carácter eminentemente práctico. Así como en los anteriores nos habíamos limitado a cuestiones teóricas, en este apartado tratamos de comprobar las líneas fundamentales de la poética de Claudio Rodríguez en tres poemas de su primer libro. De este modo, tratamos de recoger todos los conocimientos adquiridos hasta ese momento y aplicarlos al estudio de los poemas. Nuestro objetivo es que la lectura del trabajo facilite una comprensión e interpretación adecuada de los poemas.

Como se ve por lo dicho hasta ahora, el trabajo se articula en tres grandes pasos que avanzan desde lo más general (el contexto) hasta lo más particular (el poema). El trabajo se corresponde, pues, con el siguiente esquema:

- 1- La generación del 50
- 2- Claudio Rodríguez

3- *Don de la ebriedad.*

En resumen, nuestro objetivo principal es estudiar la poética de *Don de la ebriedad* desde el poema mismo. Sin embargo, para cumplir con nuestro objetivo específico hemos tenido que aceptar –con gusto- el reto de situar la obra dentro del panorama literario español y de la producción del poeta. Sin esos dos objetivos secundarios nuestra meta principal sería imposible de alcanzar.

Para realizar este estudio hemos contado con las valiosas aportaciones de algunos críticos que, mucho antes que nosotros, se han asomado a la poética de Claudio Rodríguez. Tanto los recursos electrónicos como las obras impresas empleadas para la realización de este trabajo pueden consultarse en la bibliografía final.

3. CONTEXTUALIZACIÓN

I. BREVE APUNTE BIOGRÁFICO

Claudio Rodríguez nació en la ciudad de Zamora el 30 de enero de 1934. Su padre, de quién adquirió el gusto por la lectura, murió cuando él tenía trece años. En su adolescencia se embebió de la literatura áurea, la mística castellana y la poesía simbolista francesa, especialmente de Rimbaud. En 1951 se traslada a Madrid para estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Complutense. En 1953, a la edad de 19 años, ganó el Premio Adonais con *Don de la ebriedad*. A partir de la publicación su primer libro entró en contacto con muchos de los grandes poetas españoles del momento, especialmente intensa fue su relación con Vicente Aleixandre. También en ese año, 1953, conoció a Clara Miranda, con quién se casó seis años más tarde. En 1958 publicó *Conjurros*. En ese mismo año se marchó a la Universidad de Nottingham (Inglaterra) donde ejerció de lector de español gracias a Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre. Desde 1960 hasta 1964 ocupó el mismo cargo en la Universidad de Cambridge. Durante su estancia en Inglaterra escribió *Alianza y Condena*, obra con la que obtuvo el Premio de la Crítica en 1965. De nuevo en Madrid se dedica a la enseñanza universitaria. En 1976 publica *El vuelo de la celebración*. Siete años más tarde recibió el Premio Nacional de Poesía por el libro *Desde mis poemas*, en el que recoge sus cuatro primeras obras. Años más tarde, en 1986, es galardonado con el Premio de las letras de Castilla y León. Ya en 1987 es elegido miembro de número de la RAE, y ocupa el sillón dejado vacante por Gerardo Diego. Fue en marzo de 1992 cuando leyó su discurso de ingreso a la RAE, titulado: "Poesía como Participación: Hacia Miguel Hernández". Por último, publicó su último poemario en 1993: *Casi una leyenda*. Ese mismo año recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y el II Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana de la Universidad de Salamanca. Murió en Madrid, el 22 de julio de 1999.

II. CLAUDIO RODRÍGUEZ Y LA GENERACIÓN DEL 50

En el periodo previo a la guerra civil española se vivió la “Edad de Plata” de nuestras letras, integrada por autores de distintas generaciones y tendencias como las llamadas del 98, el 14, el 27 y los más precoces del 36. Esta abundancia de grandes poetas y escritores ha aportado muchas de las mejores obras de nuestra literatura de todos los tiempos. Sin embargo, es bien conocido por todos que la guerra supuso un corte en la producción literaria. En cuanto a los poetas, algunos murieron en la guerra: Machado, Lorca y poco después Miguel Hernández; otros se exiliaron, como Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén y un largo etcétera.

Puertas adentro quedaban algunos grandes testigos del periodo anterior como Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Aleixandre. Otros, como Rosales o Vivanco, ya habían comenzado a escribir antes del conflicto pero sus mejores obras vendrían después. En definitiva, la guerra supuso si no una completa interrupción para nuestras letras, desde luego sí una considerable caída.

Al comentar el panorama poético posterior a 1939, se ha hecho clásica la distinción de Dámaso Alonso entre «poesía arraigada» y «poesía desarraigada». Para aquellas voces (Guillén, Panero, Muñoz Rojas y Valverde...) que el poeta y crítico literario situaba en la poesía arraigada, existía “una fe (aunque en cada uno de los cuatro sea una fe distinta) [que] les centra y ordena el mundo” (Alonso, 1965: 343). En cambio, para los poetas del segundo grupo (Blas de Otero, el propio Dámaso Alonso, etc.) “el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla.” (Alonso, 1965: 349)

Las dos obras que marcan la poesía de la década de los cuarenta son *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, publicadas ambas en 1944. Con la obra de Dámaso Alonso se escucha en España el primer canto de una poesía imbuida por la angustia personal y social, una expresión del dolor y una apelación constante a Dios en forma de protesta y de súplica.

Rápidamente la angustia personal se convierte en social. Así lo muestran las trayectorias de poetas como Blas de Otero, cuya obra evoluciona desde *Ángel fieramente humano* a *Pido la paz y la palabra*. Otros grandes poetas sociales del momento son, Eugenio de Nora y Victoriano Crémer. En cualquier caso, aunque

podemos afirmar que en los últimos años de la década de los cuarenta y en los cincuenta se desarrolló la poesía social, la ambigüedad del término es notoria. Ha habido muchas discusiones sobre el mismo porque muchos críticos y poetas o bien han usado otros términos, “realismo social”, “poesía revolucionaria”, “poesía militante”, “poesía práctica”..., o bien lo aplican con sentidos diferentes poetas como Nora, Celaya o Crémer. (Rubio y Falcó, 1982: 43)

No obstante, al igual que le había sucedido a la primera poesía existencialista, la poesía social sufrió un fuerte desgaste y una suerte de empacho incluso para algunos de sus miembros más destacados. De este modo, a partir de los años cincuenta surgieron autores y obras cuyo afán era el de recuperar la tensión formal del poema, buscar nuevas influencias en la literatura europea —especialmente la inglesa— y también dejar de lado los gritos y las imprecaciones para sustituirlos por un tono conversacional, cuya agresividad se encauzara si acaso más por la ironía que por el número de signos de exclamación. A esta nueva hornada de poetas pertenecen los de la *generación del 50*.

Para el nacimiento de la esta generación fue crucial la publicación de diversas antologías que se proponían ofrecer una nómina “completa” de autores que integrasen el grupo. Además, las características de los poemas escogidos serían las que definirán el estilo de la nueva generación. La *Antología consultada* de Francisco Ribes, marca quizás el momento previo a la irrupción del grupo. En esta antología, publicada en 1952, figuraban: Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde.

En las reflexiones teóricas que los antologados redactaron a petición de Ribes se coincidía en abogar por un realismo comprometido y de orientación narrativa, con las excepciones de Carlos Bousoño, explícito defensor de una actitud antirrealista, y de Vicente Gaos, que ni siquiera envió su poética. (Prieto de Paula, 1993: 11)

Evidentemente, Claudio Rodríguez cuyo primer libro, *Don de la ebriedad*, se publicaría más tarde, no aparece en la antología de Ribes. En cambio, sí figuraría en la de José María Castellet publicada en 1960, *Veinte años de poesía española*

*contemporánea (1939-1959)*¹. Los poetas seleccionados por Castellet –con la ayuda de Agustín Goytisolo, Carlos Barral y Gil de Biedma– llegan a la cifra de cuarenta.

Los objetivos que perseguía la antología de Castellet, según Prieto de Paula (1993: 12), eran dos: hacer campaña en favor de los poetas escogidos y defender la escritura realista, “en contra” de la simbolista. El fin primero promocionar a ese grupo de autores es indiscutible, porque el grupo de Barcelona tenía conscientemente asumido su interés en darse a conocer. Así lo confiesa Gil de Biedma años más tarde:

Y en un momento dado decidimos autolanzarnos como grupo, en una operación absolutamente publicitaria, no literaria. En ese grupo, que se formó en torno a la colección citada, están Valente, Barral, Costafreda (aunque fue un añadido tardío por su amistad con Barral y Valente), Goytisolo, Jesús López Pacheco y yo. En esta época por ejemplo, ninguno habíamos oído hablar de Francisco Brines, a quien se le tiene ahora como miembro de ese grupo. La operación de la Colección Literaturas era la de autopromoción, dirigida contra el grupo de los poetas de *Ínsula*, de Madrid, y tácitamente, contra Claudio Rodríguez, a quien luego se incluyó en el grupo. (Citado en Prieto de Paula, 1993: 16)

De todas formas, José María Castellet afirma que su intención con *Veinte años de poesía española* fuera la de buscar la “totalidad” de la poesía de esos años, hacer un resumen completo del panorama poético español desde el fin de la guerra².

Como dijimos, el término de «lo social» es muy ambiguo:

Poco a poco, diversos creadores fueron ensanchando el cauce de «lo social», con una escritura cada vez más heterogénea. Varios títulos que por ahora aparecen se van desprendiendo de las estrecheces temáticas en ingresan en un realismo amplio y de nuevo cuño. Con todo, en un principio no serían los temas el elemento distintivo que estas obras mostraban con respecto a las sociales, sino el esmero lingüístico, el cuidado constructivo y una actitud menos ingenua acerca de las posibilidades de la poesía como transformadora de la realidad. (Prieto de Paula, 1993: 12)

Posteriormente, tanto la antología de Francisco Ribes, *Poesía última* (1962), como el artículo de Philip W. Silver recogido en *Ínsula*, “Nueva poesía española: la

¹ La segunda edición de esta antología fue publicada en 1966 y tiene por título *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*.

² Archivos de audio de la Universidad de Alicante. *Veinte años de poesía española [Entrevista a José María Castellet]* en Radio París, 1961. (<http://web.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9160.mp3&idioma=es>).

generación Rodríguez-Brines” (1969) dejaron fuera a los autores catalanes. Los poetas que nombraron estos dos críticos fueron Claudio Rodríguez, Ángel González, José Ángel Valente, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero y, en el caso de Silver, también Francisco Brines. (Prieto de Paula, 1993:14)

En cualquier caso, son muchos los trabajos que ofrecen una “nueva” lista de autores, al mismo tiempo que tratan de convencernos de cuál es el término más apropiado para designar al grupo: “Generación Rodríguez-Brines” de P. W. Silver, “Grupo poético de los años 50” de García Hortelano, “Promoción desheredada” o “del 50” de Antonio Hernández, “Promoción del 60” de Olivio Jiménez, “Generación de 1956-1971” de Debicki, etc. Además, casi todas las antologías o estudios dejan siempre a algunos autores fuera, por ello me gustaría destacar el trabajo de Luis García Jambrina titulado *La otra generación poética de los 50* en el que recoge a más de una veintena de poetas mal digeridos por la crítica.

Dejemos a un lado las discusiones sobre los pertenecientes a la llamada «generación del 50» y centrémonos en ahondar un poco más en las características fundamentales del grupo. Al comparar la poesía de esta generación con la que se venía haciendo diez o quince años antes

salta a la vista un cambio de perspectiva, una posición mucho menos ingenua, mucho más compleja e irónica del poeta con respecto a su obra y a sí mismo. Nos encontramos ante una escritura para la cual el «tema» está simultáneamente a mucha mayor distancia y mucho más interiorizado. (Tomás Segovia, 1973: 277)

Es frecuente oír hablar del concepto de «rehumanización» al tratar de explicar el acercamiento que tiene esta poesía en general con las cosas humanas. Es cierto que al surgir la poesía social –también la de preguerra con Alberti, Prados y Miguel Hernández- se había hablado de este concepto para referirse a una actitud contraria a la «deshumanización del arte» orteguiana. Sin embargo, es preciso distinguir los usos de este término. Los poetas sociales, los que “enristraban la pluma”, propugnaban la rehumanización en un sentido político más o menos evidente pero siempre definitivo. En cambio, el concepto de rehumanización de la generación del 50 alude, más bien, a situar la poesía en la vida del hombre; por ello, además de la crítica social –menos evidente en algunos casos- reaparecen los temas humanos como el amor, la muerte, el paso del tiempo o la propia creación poética.

Ángel Luis Prieto de Paula establece una serie de características comunes en la generación del 50 y Claudio Rodríguez:

[...] aumento de la tensión estilística (frente al relajamiento expresivo de ciertos poetas del realismo crítico); incorporación al pretendido realismo de los socialrealistas de asuntos que habían sido preteridos: erotismo, onirismo, gnoseología; abandono de la figura de Dios como interlocutor poético (pese a que a veces la omnipotencia divina había funcionado como un *quid pro quo* respecto a la tiranía política); orientación ética, aunque muy alejada del tono programático, propagandístico o moralizador; etcétera. (Prieto de Paula, 1996: 12)

Podría parecernos, a la luz de estas palabras, que la poesía de Claudio Rodríguez está perfectamente integrada en el estilo general del grupo. Sin embargo, la lectura de sus poemarios nos hace sospechar que, en realidad, la poesía del poeta zamorano es bastante singular. Por ello, la crítica ha buscado siempre indicar los rasgos que le distinguen del resto de autores de su generación. Gonzalo Sobejano, por ejemplo, explica que

Entre los poetas del “grupo de los años 50”, Claudio Rodríguez parece distinguirse ante todo por lo que se pudiera llamar impulso lírico: un movimiento de iluminación a través de la palabra emanada del amor y dirigida a alguna forma de unión: comunicación, compañía, alianza, solidaridad, fusión. Otros poetas del mismo grupo como Ángel González, Jaime Gil de Biedma o José Ángel Valente, persiguen un modo de conocimiento más dependiente de la visión crítica. (Sobejano, 2003: 423)

También Ángel Luis Prieto de Paula ve la necesidad de marcar una serie de puntos concretos “que parece compartir con otros autores de su hornada generacional, anotando, al tiempo, el modo en que personaliza esos mismos caracteres. Éstas son las notas en que nos fijaremos: telurismo, temporalismo, actitud crítica, apertura metafísica.” (Prieto de Paula, 1996: 13)

De los cuatro puntos que señala Prieto de Paula nos vamos a centrar en el primero, el telurismo, y en el último, la apertura metafísica. La razón es que son estos dos puntos los que tienen mayor incidencia en *Don de la ebriedad*, obra sobre la que hemos centrado nuestro estudio.

En cuanto al telurismo, dice el crítico ya mencionado que

Claudio Rodríguez es un poeta telúrico. Su obra se nutre de los temas y los tópicos de la tierra: meseta, surco, cosecha, vendimia, vino, barbecho... [...] el telurismo de Rodríguez imagina surcos enhiestos, tierra elevada, encuentro de llanadas mesetarias con afanes verticales (Prieto de Paula, 1996: 13)

Además, continúa explicando que el tratamiento de los tópicos de la tierra podría llevarnos a pensar que su obra guarda una estrecha relación con “otros poetas castellanistas (Jesús Hilario Tundidor) o ruralistas (Eladio Cabañero). Pero resulta engañosa la asimilación a cualquiera de ellos. [...] El castellanismo de Rodríguez no es de raíz costumbrista ni noventayochista” (Prieto de Paula, 1996: 13)

En este aspecto debo mostrar cierto desacuerdo con las palabras del crítico alicantino. Creo que Jesús Hilario Tundidor y Claudio Rodríguez comparten algo más que la mera coincidencia de palabras: *tierra, surco, rosa...* La contemplación de Hilario Tundidor del paisaje no es superficial, es decir, no se limita tan solo a ver la forma de las cosas sino que a veces se adentra también en la profundidad metafísica de su ser. En mi opinión, las poéticas de Claudio Rodríguez y de Jesús Hilario Tundidor son muy cercanas y susceptibles de hacer un estudio comparativo entre ambas. No obstante, no debemos olvidar que solo podemos hablar de similitudes pero nunca de realidades idénticas. La poesía de cada uno mantiene diferencias esenciales, pero en algunos puntos se da una cercanía. Veamos algunos puntos de encuentro entre estos dos poetas zamoranos cuya fecha de nacimiento tan solo dista en un año³.

En primer lugar, ambos convergen en la comunicación en un sentido profundo con la realidad del paisaje. Claudio Rodríguez, como veremos, habla de *participación*. Mientras que en Tundidor encontramos la comunicación con las cosas como motor de la creación poética: “[en su poesía] no falta la apelación directa al hecho poético, al proceso de revelación que se realiza a través de la palabra, en la cual se sustenta la escritura, y que recoge el mensaje secreto de la realidad y la naturaleza [...]”, como destaca Morelli en sus palabras introductorias a la antología de este poeta, *Un paso atrás*.

Por otro lado, el segundo punto común es el de la *ebriedad luminosa*; en estos términos se refiere Gabrielle Morelli a la poesía de Hilario Tundidor al comentar un

³ Claudio Rodríguez nació en Zamora en 1934 y Jesús Hilario Tundidor en esta misma ciudad en el año 1935. La producción de Jesús Hilario Tundidor es más tardía. Su primer libro, *Río oscuro*, se publicó en 1960, siete años más tarde que *Don de la ebriedad*.

poema: “la ebriedad de un vuelo metafísico”. En Claudio Rodríguez, especialmente en la obra que estudiamos, *Don de la ebriedad*, parece que no hace falta debatir si se halla presente o no el fenómeno de la “embriaguez de luz” (“Siempre la claridad viene del cielo [...]”) Leamos el siguiente poema de Jesús Hilario Tundidor que es, quizás, el que más se parece a algunos de los poemas más destacados de *Don de la ebriedad*:

ANTES DE ATARDECER

SURCOS y surcos sobre el campo frío.
Tarde de sol que a muerte se prepara:
un cerro, un chopo, un cuervo que acapara
lo azul del cielo y el mirar del río.

Qué solo, qué pequeño, cuerpo mío,
aquí, junto al silencio, firme para
morir. Sólo la tierra me separa
del último calor del labrantío.

De otra marchita luz puertas dudosas
la otra solana en otro sol el pecho
acoge. ¿Hay un claustro de Dios?
¿Perduras

después de anochecer, mientras las cosas
se diluyen en niebla de barbecho
y vida y muerte se confunde a oscuras?

(*Río oscuro*)

Otro rasgo afín entre estos dos poetas es el de las influencias. Claudio Rodríguez, como ya dijimos, publicó muy joven, con diecinueve años, *Don de la ebriedad*. Los dos poetas que aparecen explícitamente citados en su poemario son san Juan de la Cruz y Rimbaud. Precisamente son estos dos autores los citados por Jesús Hilario Tundidor en *Río oscuro*, su primer libro, que, aunque lo publicó cuando tenía 25 años, su creación comienza también en la adolescencia. Por último, también comparten estos dos poetas, la importancia de la *emoción estética* en su concepción de la poesía. El papel que juega la *emoción* en la poética de Claudio Rodríguez lo veremos en el próximo apartado.

Volviendo al telurismo tratado por Ángel Luis Prieto de Paula, veamos cómo explica este rasgo de Claudio Rodríguez:

Poemas de superficie campesina enseñan enseguida el encuentro entre cultura y civilización, naturaleza e historia. Las tareas agrícolas cierran un círculo natural

que no difiere esencialmente del ciclo vital (vida que nace de la muerte), e incluso del ciclo cósmico. En este peculiar *concierto de las esferas*, disuena sólo la intervención del hombre puesta al servicio del progreso. En el poema de *Conjurios* titulado «Ante una pared de adobe», la tierra de la besana se ha convertido en el barro empajado de una pared; el ruralismo ha sido inflamado por una idea superior [...] (Prieto de Paula, 1996: 13)

Efectivamente, como dice Prieto de Paula, se da una correspondencia entre los movimientos de la naturaleza y los de las tareas agrícolas en los que siempre está presente el fluir de la muerte a la vida y de la vida a la muerte. Ya en el primer poema, aunque lo comentaremos más tarde, se habla de la “claridad sola/ mortal como el abrazo de las hoces/ pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.” Además, los elementos de la naturaleza: el viento, la espiga, el surco; los de la labor: la siembra, el “ritual arador”; y la fertilidad del amor humano, se entienden como un ofrecimiento, como si todo estuviese llamado a participar de una misma comunión de claridad. En este sentido cobra especial relieve el poema VII de *Don de la ebriedad*:

¡Sólo por una vez que todo vuelva
a dar como si nunca diera tanto!
Ritual arador en plena madre
y en pleno crucifijo de los campos,
¿tú sabías?: llegó, como en agosto
los fermentos del alba, llegó dando
desalteradamente y con qué ciencia
de la entrega, con qué verdad de arado.
Pero siempre es lo mismo: halla otros dones
que remover, la grama por debajo
cuando no una cosecha malograda.
¡Arboles de ribera lavapájaros!
En la ropa tendida de la nieve
queda pureza por lavar. ¡Ovarios
trémulos! Yo no alcanzo lo que basta,
lo indispensable para mis dos manos.
Antes irá su lunación ardiendo,
humilde como el heno en un establo.
Si nos oyeran...Pero ya es lo mismo.
¿Quién ha escogido a este arador, clavado
por ebria sembradura, pan caliente
de citas, surco a surco y grano a grano?
Abandonado así a complicidades

de primavera y horno, a un legendario
don, y la altanería de mi caza
librando esgrima en pura señal de astros...
¡Sólo por una vez que todo vuelva
a dar como si nunca diera tanto!

Cuando acudimos al diccionario de la RAE en busca de una definición de lo telúrico, del telurismo, vemos que dice lo siguiente: “Influencia del suelo de una comarca sobre sus habitantes”⁴. Al afirmar que Claudio Rodríguez es un poeta telúrico debemos tener en cuenta que la definición del *DRAE* es insuficiente. Es cierto que existe una influencia de la tierra, del lugar, sobre el yo lírico de *Don de la ebriedad*; “de hecho, los poemas de este libro brotaron, según su autor «del contacto directo, vivido, recordado, con la realidad de mi tierra, con la geografía y con el pulso de la gente castellana, zamorana»” (García Jambrina, 1998: 34). Sin embargo, esa influencia –y quizá este es un punto de diferencia con Jesús Hilario Tundidor- no proviene de la tierra misma, sino de la claridad que se sitúa en la inmensa altura. “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 pues, la influencia de las cosas presente en *Don de la ebriedad* no nace de la tierra sin más sino de una “realidad transfigurada”, de una realidad que hace de estancia de la luz. Nos encontramos ante lo que decía Prieto de Paula: “el ruralismo inflamado de una idea superior” (Prieto de Paula, 1996: 13). Además, según la definición del *DRAE* la influencia sería unidireccional: de la tierra al yo. En cambio, en *Don de la ebriedad* observamos que también aparece el proceso en sentido contrario: es el yo, a veces, el que ilumina la realidad:

“[...] Como avena
que se siembra a voleo y que no importa
que caiga aquí o allí si cae en tierra
va el contenido ardor del pensamiento
filtrándose en las cosas, entreabriéndolas,
para dejar su resplandor y luego
darle una nueva claridad en ellas.
Y es cierto, pues la encina ¿qué sabría
de la muerte sin mí? ¿Y acaso es cierta
su intimidad, su instinto, lo espontáneo
de su sombra más fiel que nadie? ¿Es cierta

⁴ *DRAE vigésimo segunda edición*, consultado en línea (www.rae.com).

mi vida así, en sus persistentes hojas
a medio descifrar la primavera?

(*Don de la ebriedad*, fragmento del poema III)

El segundo punto que nos habíamos propuesto tratar era el de la “apertura metafísica”. Dice Prieto de Paula:

No ha sido muy transitado el camino metafísico por parte de los autores de los 50. Frente a los ejercicios de reflexión descarnada o abstracta (ciertas zonas de Valente, por ejemplo), en Claudio Rodríguez la filosofía está encarnada, posee palpito y concreción. El gran estudioso de la mística que es Valente no objetualiza su proyección inquisitiva, sino que la desviste de concreción, la despoja de circunstancia [...] En el caso de Claudio, la cúpula metafísica acoge bajo su amparo el universo de las cosas: ellas constituyen la realidad más alta, esa que se manifiesta no *a través* de los objetos, sino *en* los objetos. (Prieto de Paula, 1996: 17)

Efectivamente, el camino metafísico ha sido poco transitado en los miembros de esta generación. Prieto de Paula se acuerda solo de Valente, aunque nosotros –como vimos- también podemos añadir a Jesús Hilario Tundidor. Con respecto al poeta gallego la diferencia de estilo es muy notable y las palabras de Prieto de Paula la definen perfectamente.

El hecho de que Claudio Rodríguez preste tanta atención a las cosas, a lo que son las cosas, es una herencia –como él mismo ha reconocido- de la mística de los Siglos de Oro:

Una adecuación entre la presencia de la materia y mi interpretación de ella funciona en mi poesía [...] Santa Teresa siempre decía que se pasaba muchas horas y días contemplando lo que es el agua, y es precisamente esa contemplación de lo que es el agua, la materia, lo que da pie a Santa Teresa para otras interpretaciones espirituales. San Juan de la Cruz no puede escribir sin una materia presente, que muchas veces invade el pensamiento. (Campbell, 1971: 229)

Esta apertura metafísica en la poesía de Claudio Rodríguez ha llevado a muchos críticos a establecer diversos puentes entre teorías filosóficas y su poesía. En esta línea podemos señalar la correspondencia con la metafísica clásica, de Platón, Aristóteles, Plotino, san Agustín o santo Tomás, y algunas teorías más recientes como la de la

fenomenología trascendental que tratan de devolver al pensamiento moderno la necesidad de llegar al ser cosas⁵.

Muy relacionado con la ontología está el modo de conocer las cosas, la gnoseología. Al tratar sobre este aspecto no podemos dejar de referirnos a la polémica surgida en esos años sobre la esencia de la poesía: conocimiento o comunicación. Defensores de la poesía como conocimiento son, entre otros, Valente; la poesía es comunicación para Gabriel Celaya; y ambas cosas, “profunda verdad comunicada” para Aleixandre, que entiende que ambos términos no son excluyentes (Lanz, 2009)

Preguntado por esta cuestión que suscita un amplio debate teórico en la década de los 50, conocimiento o comunicación, Claudio Rodríguez responde: “creo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer.” (Lanz, 2009: 199) Por ello, si tuviéramos que situar a Claudio Rodríguez en uno de los dos lados de la balanza, lo correcto sería ponerlo en el lado de la poesía como conocimiento. Además, añade: “El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra” (Lanz, 2009: 199) a raíz de estas palabras comenta Pedro Provencio (1988: 171). “Obsérvese lo cerca que están estas palabras de algunos aspectos básicos de las poéticas de Jaime Gil de Biedma y de Valente.”

Otro aspecto en común entre la generación del 50 y Claudio Rodríguez, es la posición del poeta zamorano hacia el realismo crítico:

También en las «Notas sobre la poesía» de 1963 Rodríguez hace una crítica del realismo comprometido extraliterariamente, tendencia que le parece “una técnica enunciativa que conduce a una mera descripción en el vacío de situaciones reales; es, por esencia irrealista”. Así se aproxima a las posiciones de otros poetas de su generación (Valente, González, Brines), que oponen al esquematismo ideológico de los sociales un realismo integrador de los múltiples planos en que se realiza la percepción (Provencio, 1988: 166)

⁵ Como encontramos en: Bourne, Louis, «La alta huella de Plotino en Claudio Rodríguez», de Bourne, publicado en 1987; «Trascendent Reality in the Poetry of Claudio Rodríguez», de Bradford, publicado en el año 1979; o también el estudio de García Jambrina, «Pensamiento y poesía según María Zambrano: una aplicación a la lectura de Claudio Rodríguez», que salió a la luz en 1991.

Por último, a pesar de que hemos visto ciertas similitudes con otros poetas de la generación del 50, debemos tener en cuenta dos consideraciones fundamentales: La primera es que Claudio Rodríguez ha sido casi siempre un poeta solitario, que ha huido en su vida diaria de los ambientes literarios (sin olvidar su amistad con otros poetas como Aleixandre, Dámaso Alonso, etc.). Además, como apunta Prieto de Paula (1993), tanto él como Ángel González o Juan Goytisolo no tiene una clara conciencia de pertenecer a una generación.

En segundo lugar, centrándonos en la obra de la que nos ocuparemos ahora, no debemos olvidar que cuando Claudio Rodríguez escribió *Don de la ebriedad* contaba con diecisiete años, y que, por tanto, no pesaban tanto en su obra las tendencias generales del grupo. Es más, como veremos sus mayores influencias provienen de la mística castellana, de la poesía simbolista francesa y de algunos poetas de la generación del 27.

4. LA POÉTICA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ

I. LA POÉTICA GENERAL

En este apartado pretendemos hacer una breve síntesis de la poética de Claudio Rodríguez teniendo en cuenta toda su trayectoria y no solo su primer libro. Del estudio más exhaustivo de *Don de la ebriedad* nos ocuparemos en el siguiente apartado. Para definir los puntos centrales de su poética vamos a tener en cuenta los siguientes títulos: *Don de la ebriedad* (1953), *Conjuros* (1958), *Alianza y Condena* (1965), *El vuelo de la celebración* (1976), la recopilación que él mismo hace de sus obras en *Desde mis poemas* (1983) con la que ganó el Premio Nacional de Poesía, y por último, *Casi una leyenda* (1991).

Lo primero que salta a la vista al ver las fechas de publicación de sus obras es, por un lado, su relativa corta producción, y por otro, la pausa con la que Claudio Rodríguez escribe -o al menos publica- sus obras.

El punto central de toda su poética es su modo de definir la poesía: “[...] 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”. Como ya habíamos apuntado, para Claudio Rodríguez la poesía es un modo de conocer las cosas. El sentido que da este autor a la palabra *participación*, tiene, al igual que en otros conceptos que el poeta emplea, una reminiscencia clásica: “He afirmado más de una vez [...] que me interesa la poesía como participación. Es un término que viene de los orígenes del pensamiento griego”⁶.

Platón usó este término de *participación* (μέτεξις, μειαληψις, μιξις, χρᾶσις, παρουσία) para referirse a la relación entre el mundo de las ideas y el mundo material. También se da esa relación de *participación* entre los conceptos aprendidos por el hombre y las ideas de las cuales participan las cosas.

Creo que el concepto platónico de ‘participación’ encaja con la explicación del poeta zamorano acerca de la naturaleza de la poesía. De hecho, la influencia de Platón o

⁶ En la entrevista de Antonio José Domínguez, «Claudio Rodríguez: “Me interesa la poesía como participación” », *Mundo Obrero*, 3 julio 1991.

al menos digamos, las similitudes, entre el filósofo griego y Claudio Rodríguez, como ya vimos, han sido señaladas en múltiples ocasiones por la crítica⁷.

No debemos pensar que la poesía es, según el poeta, una clase de “traducción versificada”, por así decir, de la experiencia común del conocimiento. Por el contrario, la poesía –como también decía María Zambrano⁸- es en sí un modo concreto de conocer, en el cual “el proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra”⁹.

Como consecuencia de todo lo anterior podemos deducir que la cima del hecho poético sería la contemplación –el conocimiento- por parte del poeta de las ideas que informan la materia. Es decir, la contemplación de la unión entre la idea y la materia, cielo y tierra dicho con palabras de los poemas.¹⁰ Estos dos polos se hallan en un proceso de acercamiento que tiene –según Prieto de Paula (1993, 1996)- distintas fases y también su evidencia en el texto al presentar “sintagmas unitarios cuyos formantes [...] están extraídos de distintos niveles de representación: «eterno regadío», «taller verdadero», «alto jornal» [...]”

La primera fase es aquella en que la el poeta no es capaz de contemplar la claridad, dicho de otro modo, la fase en la que los polos aun se mantienen alejados. El único canto posible que permite esta fase es el del deseo de que “todo vuelva/ a dar como si nunca diera tanto” (poema VII de *Don de la ebriedad*). Sin embargo, este canto en el que el mundo todavía no ha encontrado su fusión puede proceder o bien de un punto inicial de la tarea o por el fracaso de un intento previo. Esta fase equivale, por tanto, al punto de partida, como ha visto Prieto de Paula, que continúa así

La presentación del mundo escindido (verdades atrincheradas, apariencias que metonímicamente figuran como el todo real) responde a una consideración de la verdad como incompatible con la vida. La verdad se torna sinónimo de la muerte: es

⁷ Ver nota 5.

⁸ Dice Luis García Jambrina (1999: 25): “Si leemos con atención *Don de la ebriedad*, hay un hecho revelador que enseguida se nos impone: Claudio Rodríguez encarna y representa, como ningún otro autor de nuestros días, la figura del poeta tal y como la concibe y expresa María Zambrano en su libro *Filosofía y poesía*.”

⁹ Cita de Claudio Rodríguez recogida en Lanz (2009: 199).

¹⁰ La dualidad en la poesía de Claudio Rodríguez es un aspecto en el que de un modo u otro buena parte de la crítica –si no toda- coincide: Luis García Jambrina (1999); Prieto de Paula (1993,1996); Gonzalo Sobejano (2003); Armando López Castro (1999).

la «pulpa fatal», centro deletéreo que el autor ha ido relacionando. (Prieto de Paula, 1996: 21)

La contemplación de las esencias de las cosas está ligada a la muerte. Esta visión, aun siendo maravillosa, adquiere también el carácter de lo insoportable. *Human kind / Cannot bear very much reality*. (Los humanos no pueden soportar demasiada realidad) diría el ave de T.S.Eliot en un contexto ciertamente parecido¹¹. La presencia de la muerte nos hace pensar que nos encontramos ante una experiencia que en otros estudios se ha llamado “extrema” o de “límite”¹². Una frontera borrosa que nunca se acaba de cruzar (“mortal como el abrazo de las hoces/ pero abrazo hasta el fin que nunca afloja”) y que es concebida en cierto modo como el precio a pagar que exige la contemplación de la claridad. De todas formas el *morir* entra en confusión con el *vivir* en esta experiencia extrema, y como apunta Gonzalo Sobejano la integración apunta a un renacimiento (Sobejano, 2003: 425)

La segunda fase es intermedia, consiste en un estado de *confusión* en el que “las «cosas» dejan de apuntar a las «ideas» sublimes ejemplificadas en aquéllas, pues tienden no ya a aludirlas, sino a encarnarlas” (Prieto de Paula, 1996: 23). Es como vemos un estado intermedio entre la primera fase, el punto de partida, y la última, el de llegada. “La *confusión* se aproxima a la verdadera *unión* en cuanto que los términos se han descentrado, en un paso para su posterior reinterpretación en claves místicas [...] aunque no han hallado aún una significación unitaria”. (Prieto de Paula, 1996: 23)

La tercera fase se corresponde con el punto de llegada. Es la cima, el don de la ebriedad, la plenitud de la claridad, la visión unitaria de los polos del mundo, la contemplación de lo que son las cosas. Es comprensible que este estado no sea fácil de transmitir con las palabras, a pesar de que esta experiencia es en sí misma -como dice el poeta- “una experiencia poética de las cosas, a través del lenguaje”. La expresión del “punto de llegada” se caracteriza porque

Las relaciones alegóricas (lo concreto que ha de ser rebasado para aprehender el significado total) dejan paso a la *concentración*: no arracimamiento, sino realidad múltiple y *concéntrica*. Los objetos pequeños no son ya ilustración o

¹¹ *Four quartets* vv. 45.

¹² Eva Valcárcel se refiere de este modo tanto a la experiencia del místico como a la del poeta en su artículo: “JOSE ANGEL VALENTE O EL HOMBRE HABITADO. "Al dios del lugar" a la luz de "Variaciones sobre el pájaro y la red". Una propuesta de lectura”.

ejemplificación de «eso otro», cuya importancia es sólo representativa, sino verdadera materialización donde «eso otro» está y se percibe. (Prieto de Paula, 1996: 25)

También se ha llamado a la contemplación “visión epifánica”, ya que según algunos críticos, esta visión de la “nueva realidad” correspondería a un estado de la naturaleza primigenio, original en el sentido de primitiva y pura. Este modo de entender la contemplación estaría relacionado en el plano de la expresión con el *primitivismo léxico* del que habla Prieto de Paula en su tesis *La llama y la ceniza. Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*.

Un matiz importante del hecho de la contemplación es su valor moral. En muchos tratados de ética se explica que hay un tipo de acciones humanas, las que entran dentro del ámbito de la moral, que además de tener repercusiones más allá del “yo” tienen también una huella *ad intra*; es decir, las acciones morales “reconfiguran” el modo de ser del sujeto¹³. Así, el hombre con sus actos esculpe en parte su modo de ser: bueno o malo. Este modo clásico de entender la repercusión de las acciones humanas, nos da pie para explicar que con la visión contemplativa de Claudio Rodríguez sucede lo mismo. La visión contemplativa no es una acción con una simple proyección externa, sino que tiene también una repercusión interna en la medida en que exige una asimilación por parte del “yo” de lo contemplado. De ahí se deduce que la contemplación sea una acción moral. No es extraño, vistas las cosas de este modo, que Claudio Rodríguez afirme

La finalidad de la poesía, como la de todo arte, consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias. Aquí creo conveniente añadir que soy partidario del sentido moral del arte. La validez del arte entraña moralidad. No como espejo o faro, como moraleja o propaganda. Sino como fundamental elemento integrador de la persona completa. La poesía trata de exponer el destino humano en una relación de totalidad con la época en que se produce y con el hombre que la escribe. (en Prieto de Paula, 1996: 35)

Por ello, la moralidad del arte reside en la autenticidad del mismo, en su capacidad reveladora de la naturaleza del ser humano. Es decir, la moralidad de la poesía equivale a su veracidad; el “buen arte” es el “arte verdadero”. Ahora bien, es

¹³ Aristóteles diría que crean una *segunda naturaleza* forjada por las acciones humanas en contraposición con la *naturaleza primera* heredada de la biología.

preciso matizar en qué consiste la verdad o la falsedad del poema. El poeta zamorano afirma, por un lado, que “la autenticidad y la falsedad de la poesía sólo se pueden reconocer, en último término, por medio de sus resultados afectivos”; estas palabras implican que la verdad del poema no se expresa de un modo lógico, como pueden ser expresadas otras verdades (una teoría científica, por ejemplo) porque “[...] una simple palabra –cuanto más una imagen- rechaza o atrae una serie de asociaciones que modifican y realizan, al tiempo, aquel proceso [el del conocimiento poético]”.

El segundo matiz nos viene dado también por unas palabras de Claudio Rodríguez que dicen lo siguiente: “El arte verdadero crea algo nuevo, si no no es nada: por ello es ideal. El proceso creador es imaginativo y emocionante y sabio: una aspiración hacia un resplandor definitivo, hacia la participación cierta”¹⁴. Estas palabras nos evitan caer en el error de pensar que el arte, por ser verdadero, debe ser un simple espejo de lo real, siendo –según esta errónea concepción- el único modo de revelar una verdad el hacer una copia exacta (aparentemente exacta) de la realidad concreta. Una visión de este tipo cierra las puertas a la imaginación, que, por el contrario, es fundamental en la poética de Claudio Rodríguez. Desgranemos los tres adjetivos con que el poeta define el proceso creador: “imaginativo”, “emocionante” y “sabio”. La poesía nace de la imaginación y, por tanto, crea algo nuevo. Establece unas relaciones entre las cosas por medio de las palabras que no existían antes de ser creado el poema. Estas relaciones no son reales en el sentido de que no existen en la realidad objetiva sino “en el plano ideal”. El hecho de que no existan en la realidad objetiva no excluye que no sean verdaderas. Acudamos a un ejemplo: Alonso Quijano nunca existió, sin embargo su personaje es no solo verosímil sino que en la medida en que –como decía Claudio Rodríguez- ayuda a “revelar aquello por lo cual [se] es humano”, es también verdadero. El hecho de que el arte sea entonces portador de una verdad nos hace comprender con facilidad por qué Claudio Rodríguez calificaba el proceso creador como “sabio”¹⁵. Por último, el proceso creador es “emocionante”, ya que como vimos la autenticidad del arte

¹⁴ Cita del discurso “Poesía como participación: hacia Miguel Hernández”, recogida por Prieto de Paula (1996: 64)

¹⁵ Me parece especialmente adecuado el término *sabio* sobre todo después de leer estas palabras: “[...] dicha participación que es intuición y en el fondo es sabiduría” (*Desde mis poemas*, pág. 13). También creo que es revelador el hecho de que en la *Biblia* muchas veces se aplique la palabra *sabiduría* al corazón más que al mero raciocinio. “El corazón del sabio enseña a su boca y añade persuasión a sus labios.” (*Proverbios* 16: 23)

se mide por sus resultados afectivos. En este sentido dice el poeta que “lo intensamente vivido tiene que estar intensamente expresado [...]”.

En conclusión, los tres conceptos que entrañan la moralidad del arte (autenticidad o verdad, imaginación y emoción) funcionan como vasos comunicantes de manera que cada uno repercute en el otro. Esto no debe extrañarnos puesto que, en verdad, hablamos de un mismo objeto, la creación poética, y lo que hemos hecho ha sido acercarnos a este único objeto desde distintos puntos de vista.

A pesar de que, como hemos visto, la poesía entraña moralidad, Claudio Rodríguez confiesa cuál ha sido la evolución de su obra en este aspecto:

Mi primer libro se titula *Don de la ebriedad* precisamente por eso: la ebriedad de la existencia en sí, sin matices. A lo mejor después la evolución ha hecho que esta ebriedad un poco cósmica, sin ideas ni presupuestos morales, se vaya haciendo cada vez más moral, más meditativa¹⁶.

Es cierto que, si entendemos la moralidad como la presencia de una actitud crítica, de acuerdo con unos presupuestos morales, entonces en *Don de la ebriedad* no existe ese carácter moral que tiene algo más de presencia en libros posteriores como *Alianza* y *Condena*. De todas formas, por lo dicho anteriormente no creo que la actitud crítica sea la única forma en la que se manifiesta la moralidad de un poema. Es más, me gustaría hablar ahora de otro punto central en la poética de Claudio Rodríguez que es el amor, cuyo carácter moral es indiscutible y sí que se halla presente en todos sus libros, también en *Don de la ebriedad*. En esta línea Prieto de Paula también defiende que, por una parte, se trata de un tema omnipresente y complejo

Aunque todos los temas [que aparecen en los poemarios] forman un apretado racimo con relaciones internas, hay uno que adquiere presencia sobresaliente: el del amor, cuyo desarrollo lírico, lejos del estatismo plano y sin perfiles, es enormemente complejo y cambiante. Esto no sólo ocurre por las lógicas variaciones en la concepción amorosa entre unos y otros libros del autor: sucede también que, en un mismo poema, alternan interpretaciones (intrínsecas al texto) dispares, entre parpadeos literarios y brillos fugaces de rara significación. Son disensiones apenas perceptibles respecto al sentido «normal» (habitual) del amor en la obra. (Prieto de Paula, 1993: 43)

¹⁶ Fragmento de “Claudio Rodríguez o la influencia de todo” recogido por Prieto de Paula (1996: 40)

Y de otra parte, señala el valor moral del amor porque es “una peculiar forma de *catarsis*”. También defiende el profesor y poeta alicantino el carácter necesario del amor ya que “si unas veces el amor culmina en júbilo, otras lo hace en dolor, en herida que no tiene cura, pero que abre sus labios para henchir de salvación al hombre [...] [esa es la razón] de la nulidad moral de la tarea del hombre cuando ésta se desempeña sin amor.” (Prieto de Paula, 1993, 43)

Otro crítico que defiende la “omnipresencia” del amor es Gonzalo Sobejano (2003: 424), cuando afirma que “en los cuatro libros reina ese movimiento, desde el amor y para el amor [...]”. Sin embargo, no opina de la misma manera Luis García Jambrina, para quien el proceso amoroso solo se manifiesta a partir de *El vuelo de la celebración*. Así lo argumenta:

En los libros anteriores, la relación que se establecía entre el poeta y las cosas era una relación meramente contemplativa en la que el poeta era el sujeto contemplador y las cosas el objeto contemplado. Esta casi insalvable distancia venía dada por la imposibilidad del cuerpo del poeta, del hombre, para darse; de ahí que la unión y la identificación del hombre con las cosas siempre fuera precaria, breve e inestable. En *El vuelo de la celebración*, sin embargo, la relación del sujeto lírico con las cosas llega a ser corporal y palpable, hasta el punto de que éstas *besan, acarician, entran* en su vida y *traspasan* su cuerpo. (García Jambrina, 1999: 118)

A mi modo de ver, en contra de lo que sostiene Luis García Jambrina, el amor sí está presente en los libros anteriores a *El vuelo de la celebración*. El hecho de que la unión con las cosas, esa ebriedad, se encuentre a una “casi insalvable distancia” no entra en contradicción con la afirmación de que el amor aparece en los libros anteriores. El sufrimiento que provoca la “insalvable distancia” es precisamente una prueba de que existe el deseo de entrega, el amor. Además, el amor no se da solo en la unión -que efectivamente es “breve e inestable”- sino también en todo el proceso de acercamiento porque si no, no tendría sentido que se alcanzara esa cima. “Ya este vuelo del ver es amor tuyo” leemos en el “Canto del caminar” de *Don de la ebriedad*.

Por lo visto hasta aquí debemos tener claro que el amor informa toda la visión mística; que el deseo de conocer las cosas es un impulso de amor apasionado hacia el mundo, porque se ve en todo un motivo para amar; y que la ebriedad carece de la frialdad del conocimiento racional sino que es -recordemos lo dicho del proceso creador- un conocimiento afectivo, una participación amorosa. Leamos un poema que,

aun no siendo de *Don de la ebriedad* sino de *Conjueros* (“Alto jornal”) muestra perfectamente lo dicho:

Dichoso el que un buen día sale humilde
y se va por la calle, como tantos
días más de su vida, y no lo espera
y, de pronto, ¿qué es esto?, mira a lo alto
y ve, pone el oído al mundo y oye,
anda, y siente subirle entre los pasos
el amor de la tierra, y sigue, y abre
su taller verdadero, y en sus manos
brilla limpio su oficio, y nos lo entrega
de corazón porque ama, y va al trabajo
temblando como un niño que comulga
mas sin caber en el pellejo, y cuando
se ha dado cuenta al fin de lo sencillo
que ha sido todo, ya el jornal ganado,
vuelve a su casa alegre y siente que alguien
empuña su aldabón, y no es en vano.

Vemos también que el trabajo, el “alto jornal” es una forma de amar al mundo. Tanto los movimientos de la naturaleza como el oficio humano participan de un mismo destino. Las tareas del hombre “cierran un círculo natural que no difiere esencialmente del ciclo vital (vida que nace de la muerte), e incluso del ciclo cósmico” decía Prieto de Paula (Prieto de Paula, 1996: 13) al hablar del ruralismo. Un ejemplo claro es el poema “Ante una pared de adobe”, también de *Conjueros*, en el que se recuerda la unión esencial entre “la obra del mundo” –la tierra- y la del hombre –la pared-.

Es, pues, el amor la fuerza que dota sentido a la tarea humana, la que la hace participar de una misma misión con la naturaleza y por ello, la fuerza que informa la ebriedad. En consecuencia, “la falta de amor, en cambio, hace del hombre un ser ausente de sí mismo, cercado por el desconocimiento de los otros, arrancado vitalmente de la tierra por la que van sus pasos. Así lo expresa el autor en el poema «Ajeno» [...]” (Prieto de Paula, 1993: 44)

Largo se le hace el día a quien no ama
y él lo sabe. Y él oye ese tañido
corto y curo del cuerpo, su cascada
canción, siempre sonando a lejanía.
Cierra su puerta y queda bien cerrada;

sale y, por un momento, sus rodillas
se le van hacia el suelo. Pero el alba,
con peligrosa generosidad,
le refresca y le yergue. Está muy clara
su calle, y la pasea con pie oscuro,
y cojea en seguida porque anda
sólo con su fatiga. Y dice aire:
palabras muertas con su boca viva.
Prisionero por no querer, abraza
su propia soledad. Y está seguro,
más seguro que nadie porque nada
poseerá; y él bien sabe que nunca
vivirá aquí, en la tierra. A quien no ama,
¿cómo podemos conocer o cómo
perdonar? Día largo y aún más larga
la noche. Mentirá al sacar la llave.
Entrará. Y nunca habitará su casa.

(De *Alianza y Condena*)

Veamos ahora cuáles son las notas que caracterizan el amor en Claudio Rodríguez. Como dijimos, el amor tiene dos posibles manifestaciones: el júbilo y el dolor. Ambas nociones participan, evidentemente, de una misma realidad y no son, por tanto, ni excluyentes ni correspondientes a dos amores distintos. ¿Cómo se pueden aunar, entonces, dos conceptos –el júbilo y el dolor- que a primera vista parecen tan dispares? Esto solo puede llegar a entenderse si admitimos que este amor es entrega, ofrecimiento. Vistas las cosas de este modo, comprendemos que el amor es dolor porque la entrega exige esfuerzo, sacrificio; mientras que el júbilo, el éxtasis, es también posible porque es el fruto del ofrecimiento, es la cima de la unión. La correspondencia entre las fases del conocimiento participativo y las de la entrega amorosa es total. Podemos decir de manera sintética que para Claudio Rodríguez conocer es amar.

Hace una observación Ángel Luis Prieto de Paula sobre este modo de amar en el que el poeta se somete, (“verdad de sumisión”), en la que afirma que

Puede pensarse –creo que legítimamente- en una conexión de este papel receptivo, casi pasivo, con el habitualmente atribuido a lo femenino en nuestra cultura. Y, algo más lejos, ¿es descabellado suponer que esa actitud «femenina» que le corresponde desempeñar al hombre en esta obra tiene algo que ver con la de

nuestros grandes místicos, San Juan en el centro, que se convierte por mor del estro en amada que suspira por el amado? (Prieto de Paula, 1993: 43)

Los puntos de contacto que señala este crítico son los siguientes:

- 1) “El hombre resulta fecundado por la gracia, al igual que el resto de lo creado:”

Siempre la claridad viene del cielo;
es un don: no se halla entre las cosas
sino muy por encima [...]

- 2) “Anhela, en su querencia de conocimiento, que el viento lo atravesase y posea, dejándolo como regalo de invasión, toda su claridad:”

Dejad que el viento me traspase el cuerpo
y lo ilumine [...]

- 3) “Su corazón se entrega, pero antes ha de recibir la siembra de amor:”

Como el mantillo de los campos, basta,
basta a mi corazón ligera siembra
para darse al límite [...]

- 4) Ebrio ya del deseo de pureza, ansía ser ocupado por la lluvia limpiadora:”

Cala, cálanos más [...]

- 5) “Y cuando escucha una voz limpia que lo lleva hasta el palpito, siente que se va:”

[...] penetrando en mí siempre,
unas veces sumisa y precavida,
trémula de inocencia otras, y en secreto...

Por último, también se ha comparado por los críticos –entre ellos también Prieto de Paula (1993)- el fenómeno de la *insuficiencia del lenguaje* o *cortedad del decir* manifestado en un tono balbuciente en san Juan de la Cruz y Claudio Rodríguez. La *ignorancia* tanto del místico de Fontiveros (“un no sé qué que quedan balbuciendo”) como la de Claudio Rodríguez, les lleva a buscar la expresión de una experiencia sublime a partir de la duda, las continuas repeticiones, el recurso a la significación de los sonidos, etc.

Me gustaría volver ahora con más profundidad sobre un aspecto que no podemos dejar nunca de lado, que es la naturaleza poética de la experiencia de la contemplación. Como ya advertimos, el poema no es una traducción con palabras de una realidad extraña a las mismas. Dicho de otro modo, el proceso de conocimiento que entraña la contemplación “es el proceso mismo del poema que lo integra”. Por ello, la forma, el poema, cada palabra

no es la *cobertura* más o menos *fermosa*, el vehículo más o menos *directo* o *rodeo* para expresar ciertas ideas, emociones, etcétera existentes de antemano. Del mismo modo que el poema representa el proceso mismo de la experiencia de que es objeto, el lenguaje poético no se puede extraer de la participación que realiza. Las palabras funcionan en el poema, no sólo con su natural capacidad de decir o significar, sino, además, en un grado fundamental, en el sentido de su actividad en el conjunto de los versos. Por eso son insustituibles. (“Unas notas sobre poesía”, en P. de Paula 1996: 34)

De lo dicho podemos extraer que, por un lado, según la visión de la poesía de Claudio Rodríguez, en el poema no es distinguible la forma del fondo, puesto que la palabra poética a diferencia de la palabra del *lenguaje utilitario* es forma y fondo al mismo tiempo. Y por otro lado, como consecuencia de lo anterior la palabra poética es insustituible¹⁷. Continúa el poeta zamorano explicando que “el área de significación de las palabras en los poemas auténticos es enorme, y su núcleo de relaciones de inmensa y sorprendente variedad y feracidad. Las tendencias expresivas de cada autor muestran la estructura de aquella participación de la que antes hablaba.” Esto es, podemos entender el poema como una red o un tejido en el que cada palabra se une a otra mediante asociaciones y cuya significación es múltiple en la medida en que es verdaderamente poética.

Otro punto importante en la poética de Claudio Rodríguez es su religiosidad. El lenguaje del poeta zamorano es en muchas ocasiones muy cercano –por no decir idéntico- al de la religión cristiana, y por el entorno en el que ha vivido el poeta, digamos católica. Con todo, no se trata de una poesía confesional según Prieto de Paula (1993: 53), J. O. Jiménez (1977: 111). De todas formas, tampoco podemos, en mi opinión, reducir el elemento religioso de la obra de Claudio Rodríguez a una simple

¹⁷ Claudio Rodríguez posee en este punto una visión muy similar a la que José Ángel Valente ha expresado en libros como *Cómo se pinta un dragón*.

cuestión formal. No tendría sentido si aceptamos lo dicho por el propio poeta acerca del carácter insustituible de la palabra poética. Si se eligen unas palabras del ámbito religioso no podemos sostener que la religiosidad en la obra de este poeta es algo superficial. Dicho lo cual comprendemos que Prieto de Paula, hablando sobre el paso de la dualidad a la unión, diga que esta última es “de naturaleza religiosa” por lo que la expresión de la ebriedad está caracterizada por el siguiente fenómeno: “La palpitación religiosa de reminiscencias bíblicas señala el momento de la explosión visionaria para el hombre.” (Prieto de Paula, 1996: 19-20)

La misma concepción del amor como entrega, como ofrecimiento, es muy cercana al pensamiento cristiano. Además de las similitudes con la poesía de san Juan de la Cruz, también podemos señalar la existencia de “reminiscencias bíblicas” y de elementos de la religión católica. Veamos algunos de ellos:

Algún limpio cabeceo
que vuelve a dividirse
y a dar olor al aire en mil sentidos

(Poema V, Libro I de *Don de la ebriedad*)

Comenta sobre estos versos Luis García Jambrina que es “perceptible la huella de unos versos de Fray Luis de León de la oda conocida como «Vida retirada»: «El aire el huerto orea/ y ofrece mil olores al sentido»” Pero, por debajo de la huella de Fray Luis se esconde la reminiscencia del *Cantar de los cantares* en el que aparecen múltiples referencias a los olores aromáticos que se desprenden del huerto del Amado y de los vestidos de la amada.

Sobre la voz que va excavando un cauce
qué sacrilegio este del cuerpo, este
de no poder ser hostia para darse.

(Poema IX, Libro I de *Don de la ebriedad*)

La referencia aquí al elemento religioso es evidente. Para los cristianos, la Sagrada Hostia es un gesto de entrega inmenso por parte de Jesucristo en el que él mismo se da como alimento. Claudio Rodríguez lo adapta y se lamenta de la limitación de su cuerpo que no puede entregarse de ese modo. Por otra parte, puede pensarse que

estos versos no son un caso aislado, sino que tienen una continuidad a lo largo de todo el libro de *Don de la ebriedad* porque hay muchas referencias al “pan caliente”, al “trigo”, que son símbolos relacionables con la Eucaristía. Ejemplo de ello son los versos siguientes en los que también, de un modo indirecto, aparece la creencia religiosa de la resurrección (adaptada, claro, al argumento poético del libro):

Tibia respiración de pan reciente
me llega y así el campo eleva formas
de una aridez sublime, y un momento
después, el que se pierde entre el misterio
de un camino y el de otro menos ancho,
somos obra de lo que resucita.

(“Canto del despertar”, Libro I de *Don de la ebriedad*)

En los versos anteriores también hay una posible relación de intertextualidad con unas palabras del Evangelio. La exposición de dos caminos, “uno menos ancho” que nos hace “obra de lo que resucita”, es muy similar a la enseñanza de Jesucristo sobre las dos sendas que el hombre puede tomar en la Tierra: la “senda estrecha” que conduce al Cielo y la senda más ancha y cómoda que lleva a la perdición.

Entrad por la puerta estrecha; porque es ancho y espacioso el camino que lleva a la perdición, y son muchos los que entran por ella; mas ¡qué estrecha la puerta y qué angosto el camino que lleva a la Vida! ¡Qué pocos son los que lo encuentran!

(Evangelio según san Mateo 7, 6.12-14)

Son muchos los ejemplos que podemos sacar de *Don de la ebriedad*, así que pasemos simplemente a citar algunos de los que hemos encontrado en sus libros posteriores. En *Conjuros*:

Oh, mi aposento. Qué riego del alma
Éste con el que doy mi vida y gano
Tantas vidas hermosas

(“A la respiración en la llanura”)

Esto es sagrado. Cuanto miro y huelo

es sagrado. ¡No toque nadie! Pero
sí, tocad todos, mirad todos arriba.

(“A las estrellas”)

¡No os espero ya más! Me voy por mi camino
a la solana eterna, [...]

(“Día de sol”)

[...] Vuelvo alegre
y esta calma de puesta da a mis pasos
el buen compás, la buena
marcha hacia la ciudad de mis pecados.

(“A las puertas de la ciudad”)

Voy recordando aquellos días. ¡Todos,
pisad todos la sola uva del mundo:
el corazón del hombre! ¡Con su sangre
marcad las puertas! [...]

(“Con media azumbre de vino”)

Ejemplos tomados de sus libros posteriores:

[...] Tan silencioso
como el vuelo del búho, un gesto claro,
de sencillo bautizo [...]

(“Gestos”, en *Alianza y Condena*)

[...] Mana, fuente
de rica vena, mi mirada, mi única
salvación, [...]

(“Porque no poseemos” I, en *Alianza y Condena*)

[...] y el resplandor nocturno
cuando el sudor, ladrón muy huérfano, y el fruto transparente
de mi inocencia, y la germinación del cuerpo
eran ya casi bienaventuranza.

(“Herida en cuatro tiempos”, en *El vuelo de la celebración*)

¿Y dónde, dónde la oración del mar
y su blasfemia?

(“Amarras”, en *El vuelo de la celebración*)

Los ejemplos son numerosísimos y los que hemos recogido aquí son solo los que se encuentran bajo una mirada que no los ha ido buscando de una forma exhaustiva. ¿Cuántos ejemplos hay? No sé si tiene demasiado sentido esta pregunta, en cualquier caso las siguientes palabras del poeta (“ebrio de citas”) bastarán para advertir la dificultad de agotar el tema:

[...] Lo más extraño es que algunos lectores no comprendían el verso «Ya dio el aire a los muertos». El profesor Gabrielle Morelli intentaba que yo le diera una explicación que concretara su significado. Tarea imposible. [...] Pero, en esta circunstancia, pude orientar a Morelli diciéndole que, por asociación inconsciente, al escribir aquel verso, recordé unas palabras de Cristo, algo semejante a «Dejad que los muertos entierren a sus muertos» [...] (“¿Hacia el poema?”, en Prieto de Paula 1996: 60)

Haber hablado ya sobre la religiosidad en Claudio Rodríguez nos permite introducir una cuestión en la que la opinión de la crítica no es unánime. ¿En la poesía de Claudio Rodríguez hay inmanencia o trascendencia? Veamos qué y quién opina explícitamente sobre este asunto:

-Pedro Provencio (1998: 167): “Se trata de una poética immanente, realista –en un sentido no reductor- y basada en la necesidad de clarividencia que tiene la naturaleza humana en medio de la naturaleza”. Pero no indica qué entiende por *inmanencia*, cuestión sobre la que en seguida trataremos de profundizar.

-Fernando Yubero (2010: 33): “No hay en su obra un solo poema en el que no vibre la luz como percepción de lo trascendente”.

-Carole A. Bradford (1979:133): “[The poet] constantly seeks a balance between the real and the transcendental”

- Gonzalo Sobejano aclara antes qué uso le da a las palabras *inmanencia* y *trascendencia*:

Titulo el conjunto [de artículos que reúne su obra] *Inmanencia* y *trascendencia en poesía* por haber sentido siempre –y reconocido con claridad ahora- que era este el motivo mayor que me llevaba hacia los poemas estudiados. Inmanencia: el futuro impedido, los claustros del alma, el olvido, la noche la ruina, el tedio, la prosa, la muerte, el cuerpo indigente, el encierro, la opresión. Trascendencia: el cielo, la amistad, el cuidado, la duración de lo fugitivo, el día del descanso laborioso, la verdad, el alma, la memoria, la revelación después de haber contemplado y antes de abrazar o quejarse. Y no aquí la inmanencia, y allá la trascendencia; sino ambas en la tensión del proceso destinado al producto del poema, escenario del perpetuo conflicto entre residir en la sombra o aspirar a más luz. (Sobejano, 2003: 8)

Como vemos, a pesar de que parece que este crítico va a dar una solución un tanto ecléctica, cuando analiza la poética de Claudio Rodríguez afirma con rotundidad lo siguiente:

En los cuatro libros [*Don de la ebriedad, Conjuros, Alianza* y *Condena*, y *El vuelo de la celebración*] reina ese movimiento, desde el amor y para el amor, que permite considerar la poesía toda de Claudio Rodríguez como una reiterada prueba de intensidad emotiva, representativa y trascendente [...] La intensidad trascendente podría definirse como una INTEGRACIÓN de sujeto y objeto: *desprendimiento* de la apariencia para integrar la verdad revelada o integrarse a ella en un acto de *unión*; y aquella despedida del engaño y esta conquista integradora de la verdad auguran un *renacimiento*. (Sobejano, 2003: 424)

En estas palabras Gonzalo Sobejano fundamenta la trascendencia en la poética de Claudio Rodríguez debido al *renacimiento* que augura la unión. Como vemos supone llegar a un paso más de lo que Prieto de Paula había señalado con sus tres fases (distanciamiento inicial, confusión y fusión). La pequeña diferencia entre ambas posturas –no enfrentadas sino una más “audaz” que la otra- se basa en la interpretación del papel de la muerte que aparece unida a la contemplación. Para Gonzalo Sobejano la muerte prefigura una nueva vida y, aunque en cierta manera el crítico alicantino había dejado ver también la confusión que genera la muerte, Sobejano no duda en atribuirle un carácter de *renacimiento*.

Por otro lado, me parecen reveladoras las palabras de Sobejano previas a su afirmación de la trascendencia: “En los cuatro libros reina ese movimiento, desde el amor y para el amor”. El amor como signo de trascendencia. La existencia de un “yo” enamorado (el poeta) exige un “tú”, ¿quién? La claridad, que no es otra que cosa que “la gracia poética” (Sobejano, 2003: 424) eso sí, a veces personificada (“Si tú la luz te la has llevado toda”) y otras materializada en el mundo. ¿Estamos, entonces, ante una obra meta-poética? En cierto sentido, sí. Si el conocimiento es poético (“el poema representa el proceso mismo de la experiencia de que es objeto” por tanto es una experiencia poética) la verdad conocida por dicho conocimiento también lo es. El poeta ansía conocer esa verdad, que es claridad, quiere emborracharse de la ebriedad, dejarse dominar por ella y el lugar del encuentro es el mundo, lo real, las cosas, la participación con ellas.

Relacionado también con la cuestión de la trascendencia está la huella de Plotino que señala, entre otros, Luis García Jambrina (1999). Claudio Rodríguez en *Desde mis poemas* afirma “Cuando Plotino reflexiona acerca de la «llamada Naturaleza es un alma, producto de un alma anterior que poseía una vida más potente...», nos puede llevar a lo que llamaría la presencia de las cosas y su interpretación a través de la palabra junto al canto” (pág. 14). Es decir, en cierto modo Claudio Rodríguez entrevé en sus versos el eco de esas palabras de Plotino. Por otra parte, esa alma anterior a la Naturaleza se corresponde con una “«belleza verdadera», de la que participa todo lo creado, «una belleza que –según dice Plotino- se encuentra por encima de la belleza” (García Jambrina, 1999: 31) Esa belleza que configura lo real también actúa sobre el propio “yo”, así lo muestran los siguientes versos del poema VII del libro tercero de *Don de la ebriedad*:

La belleza anterior a toda forma
Nos va haciendo a su misma semejanza.

En definitiva, la búsqueda de la belleza, “la ebria persecución”, trasciende la realidad material porque su meta es alcanzar esa belleza anterior. Por tanto, he aquí otra manifestación de la trascendencia en la poética de Claudio Rodríguez. Por otro lado, cuando el poeta se dirige a la claridad en el poema VI del libro primero de *Don de la ebriedad*, escribe lo siguiente:

[...] Vienes por tu sola

calle de imagen, a pesar de ir sobre
no sé qué Creador, qué paz remota.

En estos versos el poeta intuye, aunque sea de un modo confuso, la existencia de un Creador, signo, evidentemente, que nos confirma también la apertura a la trascendencia en los versos de Claudio Rodríguez.

Para terminar con este primer subapartado de la poética general de Claudio Rodríguez me gustaría hacer una breve enumeración de poetas con los que nuestro poeta zamorano guarda algún tipo de semejanza. Además de los escritores españoles que han ido apareciendo a lo largo del trabajo (Valente, Biedma, Hilario Tundidor) podemos añadir, entre otros, a los siguientes: Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén y Rosales. En cuanto a la influencia de autores ingleses, ya hemos citado que hay cierto parecido con T. S. Eliot, aunque es mayor, quizá, su afinidad con Dylan Thomas. Sobre la influencia de la poesía simbolista francesa nos ocuparemos en el apartado siguiente al ver las semejanzas con Rimbaud.

La relación con Vicente Aleixandre comenzó a partir de la publicación de *Don de la ebriedad*. Desde entonces hubo mucho contacto personal y epistolar acerca de los poemas que el joven zamorano escribía. Por ejemplo, Vicente Aleixandre le ayudaba a en la organización de los libros posteriores o añadía breves comentarios en los poemas, como en “A mi ropa tendida” (de *Conjuros*) en la que añadió el breve comentario de “a mi alma” para facilitar una correcta interpretación en la lectura del poema. Dice P.W. Silver lo siguiente sobre esa relación:

Además de como figura paterna –Claudio sólo tenía trece años cuando murió su padre- Aleixandre le ayudó, con su enorme tacto, a devenir el gran poeta que llevaba dentro. Cuando Claudio enseñaba en Inglaterra, los dos mantuvieron un diálogo epistolar acerca de los poemas que a él iba escribiendo –sobre todo los de *Alianza y condena* (1965)-. [...] (Silver, 2010: 15)

También explica este mismo crítico de un modo muy sintético las posibles relaciones de similitud que se pueden establecer entre Claudio Rodríguez, Juan Ramón Jiménez, Salinas y Guillén:

Otros poetas de la primera mitad del siglo XX como Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Jorge Guillén también apuntan en su poesía a ese mismo mundo cotidiano inmediato, pero desde un ángulo más filosófico; ellos se atienen más bien

al nuevo concepto fenomenológico de la vida: que no es la vida en el sentido biológico-químico, sino como presencia inmediata, es decir, la “Vida” como la expuso Ortega. Aunque Claudio Rodríguez dista mucho de ser un poeta filosófico, sí comparte –de manera fundamentalmente distinta- el apego a esta misteriosa inmediatez cotidiana. (Silver, 2010: 14)

Además de lo dicho por Silver y de lo que dijimos en la nota 18, acerca de la concepción de la poesía por parte del zamorano como “seguro azar”, podemos indicar otros puntos de contacto. La convergencia (no sé si influencia) con Salinas existe también en la espontaneidad de la poesía de Claudio Rodríguez y muchas veces en los versos en los que la acción se mueve por el amor. Por ejemplo:

Así cada mañana es la primera.
Para que la vivamos tú y yo solos,
nada es igual ni se repite
(“(Sigue marzo)”, *Don de la ebriedad*)

También se percibe quizá el eco de Pedro Salinas en las imágenes de la noche como la estrella, situada siempre en una gran lejanía:

Y aún espero tu voz:
telescopios abajo,
desde la estrella,
(vv. 112-114 de *La voz a ti debida*)

Con Guillén el poeta zamorano coincide en la celebración de la realidad. En ambos poetas nace, aunque con diferencias esenciales, un cántico al ser de las cosas, al mero hecho de su existencia. Además, sería interesante estudiar comparativamente sus respectivas “visiones epifánicas” del mundo.

Por último, con Luis Rosales, quién tuvo palabras de admiración para nuestro poeta, hay una convergencia en cuanto a la apertura a la trascendencia, en la influencia del pensamiento cristiano¹⁸, y también en el uso de algunos símbolos como la luz:

y al mirar hacia arriba,
vi iluminadas, obradoras, radiantes, estelares,
las ventanas,

¹⁸ Me ilusiona poder citar a un compañero de estudios de la Universitat de València, Ignacio Pagés Larruy, que ha realizado un magnífico trabajo de fin de grado titulado “Pensamiento cristiano e imaginario religioso en *La casa encendida* de Luis Rosales” bajo la dirección de la profesora Xelo Candel Vila. Todavía no ha sido publicado aunque esperemos que salga pronto a la luz.

-sí, todas las ventanas-;
Gracias, Señor, la casa está encendida.
(versos finales de *La casa encendida*)

II. DON DE LA EBRIEDAD

Don de la ebriedad es el primer libro escrito por Claudio Rodríguez. En palabras de Gonzalo Sobejano (2003: 424), podemos decir que es “el más lírico de estos libros [...] quizá lo sea por carecer de objeto preciso: su tema sería la gracia poética cerniéndose sobre el mundo, a la espera de una experiencia reconocedora más cumplida”.

Consta de tres partes aunque en verdad “se trata de un solo poema dividido arbitrariamente en fragmentos”. Los tres fragmentos que componen en poemario son tres libros de los cuales el primero y el tercero tienen casi la misma extensión. El «libro primero» posee nueve poemas y el «libro tercero» ocho. En cambio, el «libro segundo» tiene una estructura totalmente diferente. Para empezar está compuesto por solo dos poemas que, a diferencia del resto, son más extensos y están titulados («Canto del despertar» y «Canto del caminar»).

Don de la ebriedad posee –en palabras de Luis García Jambrina (1998: 24)- un “desorden ordenado, tal vez de forma inconsciente”. Es decir, a pesar de que la composición de los poemas fue fragmentaria y carece de un orden lógico-discursivo narrativo, “el autor [...] los ha organizado en tres libros o secciones y los ha numerado consecutivamente dentro de cada libro –excepto en el «libro segundo»” (García Jambrina, 1998: 23)

Este desorden ordenado implica que

El lector se encuentra, en el plano estructural, con una contradicción interna, irresoluble lógicamente: la contradicción existente entre un *orden implícito* y un *desorden explícito*. [...] esa contradicción arriba señalada queda, de algún modo, resuelta en un nivel no lógico ni consciente y [...] por tanto, la ordenación tiene un sentido *simbólico*. (García Jambrina, 1998: 24)

Dicha clase de ordenamiento se produce bajo un criterio de *emoción estética*, que opera en un nivel no racional sino afectivo. En este sentido, resultan reveladoras las palabras que ya citamos de Claudio Rodríguez: “la autenticidad y la falsedad de la poesía sólo se puede reconocer, en último término, por medio de sus resultados afectivos.” (Provencio, 1988: 166)

Como vemos, *Don de la ebriedad* está marcado por su irracionalismo y –como dice García Jambrina en su introducción- no es un libro que deba *entenderse* sino captarse emocionalmente. En mi opinión, un factor decisivo es que se escribiera con tan solo diecisiete años, una edad en la que los sentimientos se desbordan. Como dice el poeta en *Desde mis poemas*:

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 terminología cristiana, de fervor.

Esta ebriedad contemplativa de la adolescencia consiste en ver el alma de las cosas, “la presencia de las cosas y su interpretación a través de la palabra, junto al canto” (*Desde mis poemas*, pág. 14). Sin embargo, sigue diciendo, cuando componía *Don de la ebriedad*

no era consciente, repito, de que la contemplación viva entraña un acercamiento y un alejamiento ante el misterio de la realidad y de la posibilidad, digámoslo así, del conocimiento intuitivo de ella. De aquí, que la ignorancia, en el sentido más revelador, informe e invente estos poemas [...] (*Desde mis poemas*, pág. 14)

Por tanto, los poemas no nacieron de una poética previamente asumida, sino que fueron la “aventura, el seguro azar” que partía de la “ignorancia”¹⁹. Una consecuencia visible en el texto de este irracionalismo es la complejidad de ciertas zonas de este poemario, los saltos lógicos, la condensación de símbolos, la duda, “la calidad trémula de su verso” (Sobejano, 2003: 412). El poeta trata de encontrar la palabra exacta en un continuo “merodeo” hacia la claridad, que es un don recibido y esperado:

[...] ¡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!

¹⁹ “La poesía es aventura –cultura. Aventura o leyenda, como la vida misma. Fábula y signo. Y temple, repito, en vibración como fondo del misterio” (*Desde mis poemas* pág. 17) y “«Hay que aventurar la vida», decía Santa Teresa. Se trata de eso. La poesía es una aventura y al mismo tiempo un estudio, y un azar. Como decía Salinas, gran poeta, es «un seguro azar». Aunque parezca otra contradicción.” (Entrevista de Javier Ochoa Hidalgo a Claudio Rodríguez, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 12, Universidad Complutense, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/clauidior.html>)

(Fragmento del poema I de *Don de la ebriedad*)

Lo contemplado es la claridad que ocupa la materia. Sin embargo, a veces “la claridad se oscurece”, no siempre se alcanza esa contemplación; por ello hay poemas que reflejan el costoso esfuerzo por volver a ver., igual que al hablar del amor vimos cómo Prieto de Paula comentaba que una de sus expresiones era la del dolor, el esfuerzo que exige la entrega.

Esta contemplación, que como decía Rafael del Balbín “raya la mística”²⁰, ha sido comparada en múltiples ocasiones con la de San Juan de la Cruz o Santa Teresa, aunque es de otra índole. “Claudio siempre decía de forma tajante que su experiencia no se parecía a la de los místicos españoles del s. XVI” (Silver, 2010: 22) En cualquier caso, salvando las distancias, creo que el hecho de que no siempre se consiga alcanzar la claridad, hace más semejante la poesía de Claudio Rodríguez a la vía ascética de Fray Luis de León. También Prieto de Paula afirma que

Recuerda más a Fray Luis de León, con quien lo vinculan algunos rasgos, a saber: afán de conocimiento, que lo lleva a perseguir incansablemente la verdad que existe más allá de cualquier apariencia engañosa; deseo de desprendimiento del lastre corporal, responsable a la postre de la imposibilidad de remontar el vuelo a las anchas zonas de la contemplación; ímpetu de altura, que hace de su poesía (la de ambos) un dardo que se quiere clavar en zonas encumbradas; por fin, sensación frecuente de fracaso, pues la corporeidad impide la plenitud en que el espíritu se eterniza en el canto

Haber hablado de similitudes con otros poetas nos permite abordar ahora una cuestión que, a mi modo de ver, es fundamental en la génesis de *Don de la ebriedad*. Como ya dijimos en el primer apartado de este trabajo al comparar la poesía de Claudio Rodríguez con la de Jesús Hilario Tundidor, solo hay dos poetas que son citados explícitamente en este poemario: san Juan de la Cruz y Arthur Rimbaud. La cita del poeta de Fontiveros introduce el “Canto del despertar”: “...y cuando salía/ por toda aquesta vega/ ya cosa no sabía...”. La comparación con san Juan de la Cruz ya la tratamos con las palabras de Prieto de Paula en el apartado anterior, de modo que

²⁰ “Cuando se produjeron las detenciones de Enrique Múgica, Javier Pradera, Julian Marcos, Tamames, Ruiz Gallardón, Abellán, Ridruejo, etcétera, me salvé gracias a la poesía; me echó una mano el gran preboste del Opus [Dei] de entonces, Rafael [de] Balbín [Lucas], el profesor de métrica, que también era de Zamora y que me dijo: “Es imposible que un muchacho que ha escrito los poemas de *Don de la ebriedad*, que están rayando la mística, sea un comunista”. (declaraciones de Claudio Rodríguez citadas por Luis García Jambrina en la Introducción a su edición de *Don de la ebriedad y Conjuros*, pág. 18)

únicamente vamos a hacer un breve apunte sobre la cita. Los versos citados tienen la peculiaridad de que precisamente hacen referencia a la ignorancia que –como vimos– también Claudio Rodríguez confesaba.

Veamos ahora cuáles son las similitudes de Claudio Rodríguez con Arthur Rimbaud. En primer lugar hay una evidente, y es que se trata en ambos casos de poetas muy precoces que escriben en la adolescencia unas obras maestras. Ante tal fenómeno, en mi opinión, solo cabe asignar una palabra: prodigio.

Por otro lado, la influencia de Rimbaud es muy grande en *Don de la ebriedad* ya que constituye según P. W. Silver (2010: 20) la única lectura de un poeta contemporáneo que había realizado Claudio Rodríguez en su adolescencia (además de los poetas y dramaturgos del Siglo de Oro).

En el “Canto del caminar”, poema que comentaremos en el último apartado, se introduce la cita de “...ou le Pays des Vignes?” tomada del poema “*Le Pauvre songe*” en que el poeta también se identifica con un caminante.

La principal semejanza con Rimbaud es el concepto de ebriedad, de éxtasis. Esta experiencia de cuya singularidad ya hemos hablado, solo se puede expresar mediante una simbología muy extensa. Así, ambos poetas coinciden en el símbolo de la luz, en el de los viñedos, el vino, el mar... Además, no solo comparten una simbología más o menos extensa, sino también el modo en el que saltan de una imagen a otra. Este último rasgo deriva en lo que hasta ahora hemos etiquetado como “irracionalidad”, un modo de transmitir la vivencia alejado del imperio de la razón lógica y más cercano al territorio de lo afectivo.

Otro rasgo único de *Don de la ebriedad* dentro de la poética del zamorano es su creación en sus andanzas por tierras de Castilla. La métrica de los poemas, (se trata de endecasílabos asonantados excepto “Canto del despertar” y “Canto del caminar”) se ajusta al ritmo andariego. Para Claudio Rodríguez la poesía es fundamentalmente ritmo; ritmo que busca, además de con la rima, también con los encabalgamientos, la puntuación, los diferentes tonos que adopta la voz lírica, y sobre todo, con las transiciones de unas imágenes a otras siempre en constante movimiento.

Por último, vamos a comentar brevemente algunos de los símbolos principales que recorren el libro:

a) Claridad

Es, junto con la ebriedad, el símbolo central del libro. La claridad aparece también con otros términos de su mismo campo semántico: resplandor, iluminar, luminosas, alumbrar, etc. La luz proviene en muchos casos de una estrella continuamente perseguida, y por ello está relacionado con otros símbolos como la altura, la lejanía, lo remoto y con el vuelo. Su símbolo opuesto son las sombras. Del mismo modo que en el mito de la caverna platónico, la claridad es aquello que permite distinguir bien las esencias de las cosas; mientras que la sombra está cargada de connotaciones negativas. De este modo, la claridad está estrechamente relacionada con la Verdad y, por tanto, con el conocimiento. La claridad es, en fin, el principal objeto de deseo del poeta, aquello que es considerado como un don::

[...] Y siempre
como el deseo, como mi deseo.
vedle surgir entre las nubes, vedle
sin ocupar espacio deslumbrarme.
(Poema IV, Libro I)

b) Ebriedad

La ebriedad, como vimos, hace referencia al rapto, al éxtasis, al entusiasmo, y en sentido cristiano al fervor. Se alcanza en la cima de la contemplación. Representa lo inconsciente del proceso creador, una suerte de estado de gracia en la que juega un papel muy importante la ignorancia como verdadera sabiduría. Dentro de la red que constituye el poema, podemos entender que sus hilos se relacionan con otros nudos como el vino, la cepa, la uva roja. La ebriedad representa una emoción, de ahí que se asocie al corazón que es también concebido en algunos poemas (véase “Canto del caminar”) como una uva roja cargada de ebriedad:

Y tú, corazón, uva
más roja, la más ebria, la que menos
vendimiaron los hombres, ¿cómo ibas
a saber que no estabas en racimo,
que no te sostenía tallo alguno?
(“Canto del caminar”, Libro II)

c) Camino

Es otro concepto fundamental. Este símbolo, junto con el del río, se deshace de la tradición manriqueña y machadiana. En él desaparece la visión temporalista. El camino es entendido como un recorrido interior hacia la claridad. Realmente actúa como hilo conductor de todo el poemario puesto que el camino marca el ritmo de las imágenes del poema y de los versos:

[...] entre la muerte misma
que nos descubre un caminar sereno
vaya hacia atrás o hacia adelante el rumbo,
vaya el camino al mar o tierra adentro
(Poema VI, Libro III)

d) Noche-día

El símbolo de la noche es, por así decir, polisémico. En ocasiones representa la negatividad frente al día, el periodo de oscuridad, de sombra de acuerdo a la tradición más clásica de la literatura. Sin embargo, a veces se desliga de todas esas connotaciones negativas y en ella se sitúa el proceso de acercamiento a la estrella. Debemos recordar que en ocasiones los sistemas de oposiciones en la poética de Claudio Rodríguez no se enfrentan sino que se complementan para definir una realidad confusa. De este modo, el día y la noche se confunden en un símbolo de límite que es el alba, que aúna ambos conceptos, como muestran estos versos:

Yo me pregunto a veces si la noche
se cierra al mundo para abrirse o si algo
la abre tan de repente que nosotros
no llegamos a su alba, al alba al raso
que no desaparece porque nadie
la crea: ni la luna, ni el sol claro
(Poema II, Libro I)

e) Siembra

Bajo este título se halla una cantidad inmensa de símbolos: surco, arado, reja, trigo, etc. Queremos hacer referencia a las tareas agrícolas. La siembra es un concepto, que como el alba, sirve de punto de contacto entre dos ciclos vitales: el de la naturaleza y el del hombre que colabora –léase en un sentido etimológico- con la creación. El poeta

zamorano emplea muchas imágenes relacionadas con la labor agrícola para definir la participación entre el hombre y las cosas, ya sea vista desde el punto de vista cognoscitivo como metafísico en cuanto al deseo de unirse. Veamos un ejemplo:

¿Qué más sencillo que ese cabeceo
de los sembrados? ¿qué más persuasivo
que el heno al germinar?
(“Canto del despertar”, Libro II)

f) Vuelo

Claudio Rodríguez lo emplea a la par que el símbolo de la caza. Mantiene las connotaciones que ya adquirió con la mística de los Siglos de Oro, es decir, la búsqueda de la altura, del cielo, el riesgo de la caída, etc. Como decíamos antes, todo lo vertical también aparece relacionado con el vuelo. Es un vuelo que se entiende como conocimiento y como búsqueda de lo amado:

[...] ¡Oh, las rehenes
palomas de la noche conteniendo
sus impulsos altísimos! [...]
(Poema IV, Libro I)

5. COMENTARIO DE TRES POEMAS DE *DON DE LA EBRIEDAD*.

I

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 5
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 10
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 15
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?
Y, sin embargo –esto es un don-, mi boca 20
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.

(De *Don de la ebriedad*. Libro Primero, poema I)

Este es el poema con el que comienza *Don de la ebriedad* y, a pesar del *desordenado orden* con el que se organizó el libro, hay, a mi modo de ver, una razón clara que explica por qué ocupa este señalado lugar. Esta razón es que gran parte de los versos que componen el poema, aquellos que tienen un tono impersonal, son afirmaciones casi axiomáticas que definen los principios del libro. Con la expresión “versos impersonales” nos referimos a aquellos en los que el “yo” no se manifiesta y la voz lírica se limita a describir una serie de hechos externos. Esta impersonalidad se puede probar con el uso de las formas verbales: hasta el verso 9 todos los verbos están conjugados en tercera persona del singular (“viene”, “es”, “halla”, “ocupa”, etc.); desde

ese verso en adelante se combina la descripción narrativa con las manifestaciones del “yo”.

Los principios a los que hemos aludido son los siguientes:

-“Siempre la claridad viene del cielo;”: esta afirmación, que ocupa el verso entero, se nos presenta como una primera verdad. La claridad, la luz, proviene de lo alto. Ya en estas palabras inocentes, encontramos dos niveles de interpretación debido a su carácter simbólico: por un lado, en un primer nivel está el hecho conocido por todos de que la luz proviene del cielo; por otro, intuimos la naturaleza inmaterial de la claridad, porque proviene del cielo, simbólicamente opuesto a la tierra.

-“es un don”: basta con recordar las palabras de Claudio Rodríguez: “Poesía – adolescencia- como un don” (*Desde mis poemas*, pág. 14). Nadie puede envanecerse pensando que la claridad lo ocupa por sus méritos, al contrario, solo cabe la actitud humilde del agradecimiento.

- “...no se halla entre las cosas /sino muy por encima, y las ocupa/ haciendo de ello vida y labor propias”. La claridad pertenece a un nivel superior que el de las cosas materiales, es, por tanto, trascendente; pero su trascendencia no entra en contradicción con el hecho de que se halle presente en el mundo, ocupándolo, recreándolo en la medida en que las cosas participan de ella. La diferencia en castellano de los verbos *ser* y *estar* nos permite entender mejor este fenómeno: la claridad *es* trascendente al mundo terreno, pero *está* presente en él.

- “Así amanece el día; así la noche/ cierra el gran aposento de sus sombras”: la claridad llega al alba, en un punto de límite, de frontera, de transición. Primera aparición de estos símbolos que ya comentamos en el apartado anterior. La noche oscura de búsqueda termina con la llegada del alba: la luz primera, la luz que permite distinguir bien cómo son los objetos.

Hasta aquí llegan los “axiomas” del libro. A continuación la duda, una intuición confusa pero lo suficientemente consistente como para plantearse y querer resolverla:

-“¿Quién hace menos creados/ cada vez a los seres? ¿Qué alta bóveda/ los contiene en su amor?”: la primera inquisición es por un “quién” desconocido, acaso intuitivo ¿es la claridad que *recrea* los seres?, ¿es –pregunta de respuesta compatible con

la anterior- ese “no sé qué Creador” del poema VI? No hay una respuesta cerrada porque lo plantea bajo signos de interrogación; sin embargo, creo que la inclinación natural del poema lleva a pensar que ambas hipótesis son ciertas. La segunda pregunta: “¿Qué alta bóveda los contiene en su amor?” El amor “unas veces entendido como piedra angular que soporta el peso temático del poema, muchas más como aire que se respira de modo casi inconsciente, el amor es considerado como el más inmaculado modo de salvación personal y colectiva.” (Prieto de Paula, 1993, 43). Además, el cielo como bóveda, la *bóveda celeste*, reminiscencias de una concepción primitiva, bíblica, del cosmos. Precisamente una concepción de la realidad en la que lo simbólico tenía tanto valor como lo material.

Surge el “yo” que es un “nosotros”, porque somos “yo y el mundo” (“nos llega”, vv. 9), y con su irrupción cambia el tono del poema. De la impersonalidad pasamos al entusiasmo personal, y esto se manifiesta en la exclamación: “¡Si ya nos llega...”. Llega “pronto” porque es el alba; y llega volando –recordemos lo dicho sobre el *vuelo-merodeadora* (“a la redonda”) –como el merodeo del verso de Claudio Rodríguez-, indecisa (“se cierne y se aleja”) pero también desde la lejanía (“aun remota”) se muestra radiante, iluminadora, con afanes verticales, “nada hay tan claro como sus impulsos!”.

De nuevo una “exposición de principios”, aunque con un tono distinto al de los primeros versos, que son como el eco de la exclamación anterior:

Oh, claridad sedienta de una forma,
de una materia para deslumbrarla
quemándose a sí misma al cumplir su obra.

La Poesía, la claridad, como una llama que busca algo en lo que ser, mejor dicho algo que consumir, es decir, algo que pueda participar de sí misma. *La llama y la ceniza*, así tituló Prieto de Paula su tesis sobre el poeta zamorano. Estos versos están ligados a los que ya vimos:

[...] y las ocupa
haciendo de ello vida y labor propias.

Si es la claridad la que busca, somos “nosotros” –repito: “yo” y el mundo- los que esperamos que llegue:

Como yo, como todo lo que espera.

Si tú la luz te la has llevado toda,
¿cómo voy a esperar nada del alba?

La pregunta nos desconcierta porque salta de un nivel a otro: lo que hasta ahora hemos llamado la claridad, que contiene en sí toda Luz con mayúsculas, todavía no se ha presentado y por ello nada cabe esperar del alba, porque sin la claridad nada puede ser portador de la luz.

Y, sin embargo –esto es un don-, mi boca
espera, y mi alma espera, y tú me esperas
ebria persecución, [...]

Se repite por tercera vez la palabra “don”, ahora para calificar la espera. Una espera que parecía no tener sentido para el saber de la inteligencia, pero aquí actúa otro saber, que es el del corazón. “Mi boca espera” ¿qué puede esperar la boca? El agua y el canto, justo eso, el fluir del canto, como recordaba Valente “el canto del pájaro es líquido”²¹. “...y tú me esperas/ ebria persecución”. Ahora se muestra el deseo del encuentro desde otro punto de vista. Antes era solo el “yo” el que esperaba, pero con estos versos caemos en la cuenta de que la espera no era pasiva, era una espera en camino –así se compusieron estos versos- en la que el “yo” también persigue, y la claridad (“tú”) también espera. Y la ebriedad: como una fiebre, como un delirio, un fervor que mueve el deambular de los pasos perseguidores. Por fin, la muerte, el abrazo de la hoz que no llega, que está al límite como estaba el alba para la noche:

claridad sola
mortal como el abrazo de las hoces,
pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.

²¹ *Cómo se pinta un dragón.*

“CANTO DEL CAMINAR”

...ou le Pays des Vignes? Rimbaud

Nunca había sabido que mi paso
era distinto sobre tierra roja,
que sonaba más puramente seco
lo mismo que si no llevase un hombre,
de pie, en su dimensión. Por ese ruido 5
quizá algunos linderos me recuerden.
Por otra cosa no. Cambian las nubes
de forma y se adelantan a su cambio
deslumbrándose en él, como el arroyo
dentro de su fluir; los manantiales 10
contienen hacia fuera su silencio.
¿Dónde estabas sin mí, bebida mía?
Hasta la hoz pregunta más que siega.
Hasta el grajo maldice más que chilla.
Un concierto de espiga contra espiga 15
viene con el levante del sol. ¡Cuánto
hueco para morir! ¡Cuánto azul vívido,
cuánto amarillo de era para el roce!
Ni aun hallando sabré: me han trasladado
la visión, piedra a piedra, como a un templo. 20
¡Qué hora: lanzar el cuerpo hacia lo alto!
Riego activo por dentro y por encima
transparente quietud, en bloques, hecha
con delgadez de música distante
muy en alma subida y sola al raso. 25
Ya este vuelo del ver es amor tuyo.
Y ya nosotros no ignoramos que una
brizna logra también eternizarse
y espera el sitio, espera el viento, espera
retener todo el pasto en su obra humilde. 30
Y cómo sufre cualquier luz y cómo
sufre en la claridad de la protesta.
Desde siempre me oyes cuando, libre
con el creciente día, me retiro
al oscuro henchimiento, a mi faena, 35
como el cardal ante la lluvia al áspero
zumo viscoso de su flor; y es porque
tiene que ser así: yo soy un surco
más, no un camino que desabre el tiempo.
Quiere que sea así quien me aró. -¡Reja 40

profunda!- Soy culpable. Me lo gritan.
 Como un heñir de pan sus voces pasan
 al latido, a la sangre, a mi locura
 de recordar, de aumentar miedos, a esta
 locura de llevar mi canto a cuestras, 45
 gavilla más, gavilla de qué parva.
 Que os salven, no. Mirad: la lavandera
 de río, que no lava la mañana
 por no secarla entre sus manos, porque
 la secaría como a ropa blanca, 50
 se salva a su manera. Y los otoños
 también. Y cada ser. Y el mar que rige
 sobre el páramo. Oh, no sólo el viento
 del Norte es como un mar, sino que el chopo
 tiembla como las jarcias de un navío. 55
 Ni el redil fabuloso de las tardes
 me invade así. Tu amor, a tu amor temo,
 nave central de mi dolor, y campo.
 Pero ahora estoy lejos, tan lejano
 que nadie lloraría si muriese. 60
 Comienzo a comprobar que nuestro reino
 tampoco es de este mundo. ¿Qué montañas
 me elevarían? ¿Qué oración me sirve?
 Pueblos hay que conocen las estrellas,
 acostumbrados a los frutos, casi 65
 tallados a la imagen de sus hombres
 que saben de semillas por el tacto.
 En ellos, qué ciudad. Urden mil danzas
 en torno mío insectos y me llenan
 de rumores de establo, ya asumidos 70
 como la hez de un fermentado vino.
 Sigo. Pasan los días, luminosos
 a ras de tierra, y sobre las colinas
 ciegos de altura insoportable, y bellos
 igual que un estertor de alondra nueva. 75
 Sigo. Seguir es mi única esperanza.
 Seguir oyendo el ruido de mis pasos
 con la fruición de un pobre lazarillo.
 Pero ahora eres tú y estás en todo.
 Si yo muriese harías de mí un surco, 80
 un surco inalterable: ni pedrisca,
 ni ese luto del ángel, nieve, ni ese
 cierzo con tantos fuegos clandestinos
 cambiarían su línea, que interpreta

la estación claramente. ¿y qué lugares más sobrios que estos para ir esperando? ¡Es Castilla, sufrirlo! En otros tiempos, cuando se me nombraba como a hijo, no podía pensar que la de ella fuera la única voz que me quedase,	85 90
la única intimidad bien sosegada que dejara en mis ojos fe de cepa. De cepa madre. Y tú, corazón, uva roja, la más ebria, la que menos vendimiaron los hombres, ¿cómo ibas a saber que no estabas en racimo, que no te sostenía tallo alguno?	95
 -He hablado así tempranamente, ¿y debo prevenirme del sol del entusiasmo?	100
Una luz que en el aire es aire apenas viene desde el crepúsculo y separa la intensa sombra de los arcos blancos antes de separar dos claridades: la del día total y la nublada	105
de luna, confundidas un instante dentro de un rayo último difuso. Qué importa marzo coronando almendros. Y la noche qué importa si aún estamos buscando un resplandor definitivo.	110
Oh, la noche que lanza sus estrellas desde almenas celestes. Ya no hay nada: cielo y tierra sin más. ¡Seguro blanco, seguro blanco ofrece el pecho mío! Oh, la estrella de oculta amanecida	115
traspasándome al fin, ya más cercana. Que cuando caiga muera o no, que importa. Qué importa si ahora estoy en el camino.	

Este poema, el más extenso de *Don de la ebriedad*, dividido únicamente por un espacio (vv. 99), refleja en su estructura todo el esquema del libro. Lo primero que podemos comentar de él es el título: “Canto del caminar”.

El título, «Canto del caminar», nos orienta en la peculiar experiencia a la que el poema (y todo *Don de la ebriedad*) intenta dar forma a través de dos conceptos

claves [...]: la poesía como canto y celebración de la vida y la poesía como ritmo, es decir, camino, andadura. (Yubero, 2010: 39)

Del caminar: creado durante “las caminatas por los campos de mi tierra” (*Desde mis poemas*, pág. 15). El poeta a la deriva, ebrio, como *Le Bateau ivre* de Rimbaud, en un mar rojo de uvas, *le Pays des Vignes*. Un territorio simbólico, como veremos, con el que el “yo” se identifica porque el corazón es la “uva/ roja, la más ebria, la que menos/ vendimiaron los hombres” (vv. 93-95), en medio de la soledad más absoluta como el barco ebrio: ¿cómo ibas/a saber que no estabas en racimo,/ que no te sostenía tallo alguno?”(vv. 95-97). Veamos las señales del caminar a lo largo del poema:

Nunca había sabido que mi paso
era distinto sobre tierra roja,
(vv. 1-2)

Desde siempre me oyes cuando libre
con el creciente día, me retiro
al oscuro henchimiento, a mi faena,
(vv. 33-35)

[...] a esta
locura de llevar mi canto a cuevas
(vv. 44-45)

Pero ahora estoy lejos, tan lejano
(vv. 59)

Sigo. Pasan los días, luminosos
Sigo. Seguir es mi única esperanza.
Seguir oyendo el ruido de mis pasos
con la fruición de un pobre lazarillo.
(vv. 76-78)

Y la noche qué importa si aún seguimos
buscando un resplandor definitivo.
(vv. 109-110)

Oh, la estrella de oculta amanecida
traspasándome al fin, ya más cercana.
Que cuando caiga muera o no, qué importa.
Que importa si ahora estoy en el camino.

(vv. 115-118)

Pero ¿qué caminar es este? Una persecución de carácter simbólico. De nuevo doble fondo: el material, los pasos que realmente –objetivamente– movían al poeta; y el inmaterial, el camino interior del corazón. ¿Cuál es su destino? La claridad, la ebriedad de la “*fonte* que mana y corre”²² (“como el arroyo/ dentro de su fluir; los manantiales/ [...] ¿Dónde estabas sin mí, bebida mía?”)

La acción de andar se sitúa en un espacio y en un tiempo que también son simbólicos: el espacio objetivo, real, es Castilla (vv. 87) de donde se toman muchos elementos del paisaje y por donde asoma el recuerdo de la infancia:

¡Es Castilla, sufrirlo! En otros tiempos,
cuando se me nombraba como a hijo,
no podía pensar que la de ella
fuera la única voz que me quedase,
la única intimidad bien sosegada
que dejara en mis ojos fe de cepa.
De cepa madre [...]

(vv. 88-93)

Sin embargo, el espacio concreto se universaliza, supera los límites de la meseta. Así, como en otros poemas, en medio de los sembrados se confunde el mar: “Oh, no sólo el viento/ del Norte es como un mar, sino que el chopo/ tiembla como las jarcias de un navío.” (vv. 53-55) (de nuevo cabe recordar la semejanza con *Le Bateau ivre*). Este espacio en el que se sitúa el “yo” está a una gran distancia del resto del mundo: “Pero ahora estoy lejos, tan lejano/ que nadie lloraría si muriese” (vv. 59-60); lejos del mundo y en proceso de acercamiento a la estrella, meta del camino como en otros poemas: “Oh, la estrella de oculta amanecida/ traspasándome al fin, ya más cercana” (vv. 115-116).

El tiempo se define al final del poema, al alba, en el intervalo -al que ya estamos acostumbrados- que media entre la noche y el día. Se corresponde con la continuación del poema previo, “Canto del despertar”:

Una luz que en el aire es aire apenas
viene desde el crepúsculo y separa
la intensa sombra de los arcos blancos
antes de separar dos claridades:

²² San Juan de la Cruz, “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe.”

la del día total y la nublada
de luna, confundidas un instante
dentro de un rayo último difuso
(vv. 101-107)

El tiempo detenido en esa momentánea confusión está marcado por la acción de “estar en el camino” (vv. 118). La conclusión del poema señala la supremacía de este hecho sobre los demás. Estar en camino hacia la contemplación es lo único que realmente importa:

Qué importa marzo coronando almendros.
Y la noche qué importa si aún estamos
buscando un resplandor definitivo.
(vv. 108-110)

Que cuando caiga muera o no, que importa.
Qué importa si ahora estoy en el camino.
(vv. 117-118)

Todas las imágenes están en movimiento. Para los griegos los seres se mueven siempre impulsados por una necesidad, una sed de algo que les falta para *ser plenamente*. Así, el movimiento nace como el deseo de cambiar, de poseer una *forma* más perfecta:

Cambian las nubes
de forma y se adelantan a su cambio
deslumbrándose en él
(vv. 7-9)

El punto de partida de este movimiento está compuesto por los dos polos del mundo enfrentados: imagen vieja contra imagen nueva (“Un concierto de espiga contra espiga”, vv. 15). Hasta que se alcanza la nueva visión, que es ignorancia y es sabiduría “quedéme no sabiendo toda cosa trascendiendo”²³ (“Ni aun hallando sabré me han trasladado/la visión, piedra a piedra, como a un templo” vv. 19-20).

La contemplación también en este poema viene acompañada por la muerte, que aparece hasta en tres ocasiones:

¡Cuánto hueco para morir!

²³ San Juan de la Cruz, glosa que comienza “Entréme donde no supe”.

(vv. 17)

Pero ahora estoy lejos, tan lejano
que nadie lloraría si muriese.

(vv. 59-60)

Si yo muriese harías de mí un surco,
un surco inalterable [...]

(vv. 80-81)

Alcanzada la visión, aparecen tres símbolos: el riego interior que ilumina, (“Riego activo por dentro y por encima transparente quietud, en bloques” vv. 22-23); y los otros dos que nos recuerdan una vez más a san Juan de la Cruz: la música y la soledad. Compárense los versos:

la música callada,
la soledad sonora

(*Cántico espiritual*, estrofa 14)

con delgadez de música distante
muy en alma subida y sola al raso.

(vv. 24-25)

En ambos fragmentos aparece la música y la soledad. Pero hay una diferencia: en los versos de Claudio Rodríguez se añade la altura del vuelo: “Ya este vuelo del ver es amor tuyo” (vv. 26). Volar, ver desde lo alto, la mirada inusual, un modo nuevo de conocer las cosas es “amor tuyo”: amor a quién nos permite volar y amor a las cosas desde el vuelo. Conocer es amar ¿Qué conocemos, qué amamos? Que hasta lo pequeño, lo vulgar, trasciende, porque todo es importante: “Y ya nosotros no ignoramos que una brizna logra también eternizarse” (vv. 28)

Todo tiene un sentido de unión, vocación de ser arado por la luz, tanto el mundo como “yo”, porque “yo soy un surco más” (vv. 38). Tratar de responder a esa llamada es “mi faena”, para que “tú” me escuches desde lo hondo de mí mismo:

Desde siempre me oyes cuando, libre
con el creciente día, me retiro
al oscuro henchimiento, a mi faena,
como el cardal ante la lluvia al áspero
zumo viscoso de su flor

(vv. 33-37)

Para que se cumpla la vocación se exige la entrega, el sacrificio del “yo”, que sea declarado “culpable” para que sirva de blanco, de diana: “¡Seguro blanco, seguro blanco ofrece el pecho mío!” (vv. 113-114). Entrega: caminar llevando “el canto a cuestras”, cargando “con la locura”. El “yo” se convierte en una especie de víctima sacrificial, que nos recuerda en cierto modo a la *Biblia*; parece que el camino es una suerte de *vía crucis* en el que se lleva el canto a cuestras y se escuchan palabras como “nuestro reino tampoco es de este mundo” (vv. 61-62) bañadas de un nuevo sentido. Esta entrega tiene como fin la salvación que llega a todos los seres a través de la claridad (vv. 51-53); una salvación que cada uno encuentra a su manera, como “la lavandera que no quiere lavar la mañana” (vv. 47-51). “En este camino contemplativo surge [...] la imagen de la lavandera y el simbolismo de la ropa como transfiguración del alma que se desarrollará en *Conjuros* [“A mi ropa tendida”]” (Yubero, 2010: 44)

En conclusión, este poema está lleno de imágenes simbólicas sostenidas por la imagen central que es el camino. En este comentario no hemos podido abordar todas, aunque sí las principales. El ritmo de los versos endecasílabos, los encabalgamientos, las diferentes tonalidades que adopta la voz (a veces exclamativa, a veces en forma de pregunta, etc.) se adapta a los pasos del poeta sobre la tierra castellana en su “locura de llevar el canto a cuestras”.

VIII

CÓMO veo los árboles ahora.
No con hojas caedizas, no con ramas
sujetas a la voz del crecimiento.
Y hasta a la brisa que los quema a ráfagas
no la siento como algo de la tierra 5
ni del cielo tampoco, sino falta
de ese dolor de vida con destino.
Y a los campos, al mar, a las montañas,
muy por encima de su clara forma
los veo. ¿Qué me han hecho en la mirada? 10
¿Es que voy a morir? Decidme, ¿cómo
veis a los hombres, a sus obras, almas
inmortales? Sí, ebrio estoy, sin duda.
La mañana no es tal, es una amplia
llanura sin combate, casi eterna, 15
casi desconocida porque en cada
lugar donde antes era sombra el tiempo,
ahora la luz espera ser creada.
No sólo el aire deja más su aliento:
no posee ni cántico ni nada; 20
se lo dan, y él empieza a rodearle
con fugaz esplendor de ritmo de ala
e intenta hacer un hueco suficiente
para no seguir fuera. No, no sólo
seguir fuera quizá, sino a distancia. 25
Pues bien: el aire de hoy tiene su cántico.
¡Si lo oyeseis! Y el sol, el fuego, el agua,
cómo dan posesión a estos mis ojos.
¿Es que voy a vivir? ¿Tan pronto acaba
la ebriedad? Ay, y cómo veo ahora 30
los árboles, qué pocos días faltan...

(De *Don de la ebriedad*. Libro Tercero)

Con este poema se cierra *Don de la ebriedad*. En efecto, al igual que lo que comentábamos con respecto al poema I, aquí también encontramos una razón que quizá explique su colocación especial dentro del libro. El poema nace del estado de ebriedad que embriaga al poeta: “Sí, ebrio estoy, sin duda”. Sin embargo, este estado del que ha

surgido este poema y también el libro entero, se está extinguiendo poco a poco según lo que podemos leer en los tres últimos versos:

¿Es que voy a vivir? ¿Tan pronto acaba
la ebriedad? Ay, y cómo veo ahora
los árboles, qué pocos días faltan...
(vv. 29-31)

Ahí está quizá la explicación por la que Claudio Rodríguez decidió colocarlo como último poema del libro. El poema acaba con la *ebriedad* del libro.

La duración del estado de ebriedad se marca, entre otras cosas, por la paradoja de que ver es morir, y no ver (las esencias) es vivir.

¿Qué me han hecho en la mirada?
¿Es que voy a morir?
(vv. 10-11)

¿Es que voy a vivir? ¿Tan pronto acaba
la ebriedad? Ay, y cómo veo ahora
(vv. 29-30)

Como vimos en apartados anteriores, el estado de ebriedad consiste en la contemplación del “alma de las cosas”. En mi opinión, en este poema está especialmente claro el carácter de la “visión epifánica” de la que goza el poeta. El poeta contempla una naturaleza transfigurada y eterna, en la que todas las cosas se hallan en un estado de plenitud, y en la que por tanto, no es necesario avanzar más porque “ya se ha llegado”:

CÓMO veo los árboles ahora.
No con hojas caedizas, no con ramas
sujetas a la voz del crecimiento.
Y hasta a la brisa que los quema a ráfagas
no la siento como algo de la tierra
ni del cielo tampoco, sino falta
de ese dolor de vida con destino.
Y a los campos, al mar, a las montañas,
muy por encima de su clara forma
los veo [...]
(vv. 1-10)

Aunque no hemos de entender que esta plenitud se sitúa en un punto temporal posterior al mundo actual, sino que al tratarse de un mundo de las ideas, se trata de una naturaleza eterna, lo cual imposibilita situarla en un “antes” y un “después” porque es ambas cosas al mismo tiempo:

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.

(vv. 14-18)

Además, es significativo que en este poema se nos recuerde que la claridad de la que goza toda la creación es un don. Esto lo podemos ver reflejado en los siguientes versos.

No sólo el aire deja más su aliento:
no posee ni cántico ni nada;
se lo dan, y él empieza a rodearle
con fugaz esplendor de ritmo de ala

(vv. 19-22)

Por último, la consideración de que la claridad es un don nos recuerda que la contemplación es entendida no como un “poseer” sino como un “tener la gracia de mirar”. Precisamente cuando en el poema aparece la posesión se anuncia el final de la ebriedad:

¡ Ay, y cómo veo ahora
los árboles, qué pocos días faltan...

(vv. 30-31)

1. CONCLUSIONES

Tal y como los definimos en la introducción, los objetivos de este trabajo son tres: analizar la poética de Claudio Rodríguez en *Don de la ebriedad* (objetivo principal); situar a Claudio Rodríguez dentro del panorama literario español (objetivo secundario); y abordar el estudio de los aspectos principales de la poética de Claudio Rodríguez (otro objetivo secundario). Como se puede observar, los pasos que nos han llevado a cumplir el objetivo principal han ido desde la contextualización histórico-literaria hasta la comprensión de los principales elementos que conforman la visión poética del zamorano. Hagamos una serie de comentarios sobre los resultados obtenidos por cada objetivo.

La primera meta que nos hemos planteado ha sido la de situar a Claudio Rodríguez dentro de la generación del 50. De las páginas que hemos escrito sobre este asunto se pueden extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, que Claudio Rodríguez comparte con los miembros de su generación el abandono de la poesía social más combativa, la adopción de un nuevo realismo que abarca las distintas facetas de la vida humana, la orientación ética, etc. En segundo lugar, hemos observado que, a pesar de los puntos comunes previamente citados, Claudio Rodríguez, y especialmente *Don de la ebriedad*, posee una poética muy singular, cercana solo en parte a algunos poetas de su generación como por ejemplo José Ángel Valente o Jesús Hilario Tundidor.

El segundo objetivo que hemos tratado de resolver ha sido el de exponer los puntos principales de su poética. En este sentido cabe destacar los siguientes rasgos: poesía como participación; la omnipresencia del amor en sus obras; el sentido moral de la poesía; la religiosidad y la apertura a la trascendencia; y las afinidades con otros autores, especialmente con los místicos, los poetas simbolistas franceses, algunos miembros de la generación del 27 y algunos poetas ingleses.

El objetivo principal de este trabajo lo hemos cumplido en dos tiempos: en un primer momento nos hemos apoyado en el estudio general de la poética del zamorano para descubrir los aspectos principales de *Don de la ebriedad*: el concepto de *irracionalidad poética*, el *orden desordenado* del poemario, la influencia de Rimbaud y el análisis de los principales símbolos que recorren el libro. El segundo momento en el que hemos acometido nuestro objetivo ha sido el análisis de los tres poemas, que nos ha permitido aplicar los conocimientos adquiridos hasta el momento.

BIBLIOGRAFÍA

-OBRAS DE CLAUDIO RODRÍGUEZ:

- Desde mis poemas* (1992), Cátedra, Madrid. En esta obra se contienen los cuatro poemarios publicados hasta ese año.
- Don de la ebriedad y Conjuros* (1998), edición introducción y notas de Luis García Jambrina, ed. Castalia, Madrid
- Casi una leyenda* (2009), Tusquets Editores, Barcelona. Se trata de una reedición de esta obra, cuya primera edición es del año 1993.

-LIBROS, ANTOLOGÍAS Y ESTUDIOS SOBRE CLAUDIO RODRÍGUEZ Y SU GENERACIÓN:

- ALONSO, Dámaso (1965) *Poetas españoles contemporáneos*, 3ª ed. aumentada, Gredos, Madrid. La primera edición de esta obra es de 1952.
- BOURNE, Louis (1987) «La alta huella de Plotino en Claudio Rodríguez», *Cuadernos de la Lechuza*, n.ºs 4-5, mayo, Madrid.
- BRADFORD, Carole A. (1979) «Trascendent Reality in the Poetry of Claudio Rodríguez», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 7, nº 2.
- CAMPBELL, Federico (1971) «Claudio Rodríguez o la influencia de todo», en *Infame turba*, Lumen, Barcelona.
- CASTELLET, José María, editor (1960) *Veinte años de poesía española contemporánea (1939-1959)*, Seix Barral, Barcelona. La segunda edición del año 1966 recibió el título de *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*.
- (1961) *Entrevista a José María Castellet*, Radio París, Archivos de audio de la Universidad de Alicante. Consultado en línea el 1-6-2013
(<http://web.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9160.mp3&idioma=es>).
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (1991) «Pensamiento y poesía según María Zambrano: una aplicación a la lectura de Claudio Rodríguez», *Philosophica Malacitana*, Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, vol. 4.

-(1998) *Don de la ebriedad y Conjuros*, edición introducción y notas de Luis García Jambrina, ed. Castalia, Madrid

-(1999) *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*, Ediciones Universidad de Salamanca.

JIMÉNEZ, José O. (1977) «Claudio Rodríguez: entre la luz y el canto: sobre El vuelo de la celebración», *Papeles de Son Armadans*, n. CCLIX, t. LXXXVII.

LÓPEZ CASTRO, Armando (1999) *La voz en su enigma. Cinco poetas de los años sesenta*, Editorial Pliegos, Madrid.

MORELLI, Gabrielle (2002) «Vida y conocimiento en la poesía de Jesús Hilario Tundidor», prólogo de la antología *Un paso atrás, 2002 -1960*, Ed. Hiperión, Madrid.

OCHOA HIDALGO, Javier (1999) «Entrevista a Claudio Rodríguez», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 12, Universidad Complutense, Madrid. Consultado en línea el 1-6-2013

(<http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/clauidior.html>)

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1993) *La llama y la ceniza. Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*, 1ª ed. reimpressa, Universidad de Salamanca. La primera edición es del año 1989.

-(1996) *Claudio Rodríguez visión y contemplación*, colección Poéticas, Diputación provincial de Alicante.

PROVENCIO, Pedro (1996) *Poéticas españolas contemporáneas la generación del 50*, 2ª ed., Hiperión, Madrid.

RIBES, Francisco, editor (1969) *Poesía última*, 2ª ed., Taurus Ediciones, Madrid. La primera edición es de 1962.

RUBIO, Fanny y FALCÓ, José Luis, editores (1981) *Poesía española contemporánea: historia y antología: (1939-1980)*, ed. Alhambra, Madrid.

SILVER, Philip W. (1969) “Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines”, en *Ínsula*, nº 270.

-(2010) *Rumoroso cauce. Nuevas lecturas sobre Claudio Rodríguez*, edición e introducción de P. W. Silver, Páginas de espuma, colección Voces/Ensayo, Madrid.

SOBEJANO, Gonzalo (2003) *Inmanencia y trascendencia en poesía (De Lope de Vega a Claudio Rodríguez)*, Almar, Salamanca.

VALCÁRCEL, Eva (1992) «JOSE ANGEL VALENTE O EL HOMBRE HABITADO. "Al dios del lugar" a la luz de "Variaciones sobre el pájaro y la red". Una propuesta de lectura» en *CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS*, Tomo XL, Fascículo 105, Santiago. Consultado en línea en junio 2013 (<http://estudiosgallegos.revistas.csic.es>)

YUBERO, Fernando (2010) «"Canto del caminar", desde la poética al imaginario», en *Rumoroso cauce. Nuevas lecturas sobre Claudio Rodríguez*, edición e introducción de P. W. Silver, Páginas de espuma, colección Voces/Ensayo, Madrid.