

# EL VUELO DE LA CELEBRACIÓN DE CLAUDIO RODRÍGUEZ, ENTRE LA DESMITIFICACIÓN Y LA ILUSIÓN SIMBÓLICA

LAURA R. SCARANO

Universidad Nacional de Mar del Plata

*El vuelo de la celebración*, de Claudio Rodríguez, es un libro de poemas cuya lectura suscita ambiguas interpretaciones y produce en el lector un sentimiento de perplejidad. Aquel que intente descansar exclusivamente en la geografía literal de las palabras se verá una y otra vez defraudado por una consistente ilogicidad racional; pero, por otro lado, el lector audaz que busque sumergirse en una lectura por completo figurativa del mismo no encontrará el camino allanado ni las dificultades iniciales resueltas. Por el contrario, las antinomias y contradicciones se acumulan, y a la desconcertante y paradójica lectura de la obra se sucederán ambiguas y contradictorias aproximaciones críticas.

Este estudio intentará ver cómo es posible compaginar lecturas tan disímiles y abiertamente opuestas, tratando de iluminar la coexistencia de nociones y procesos dispares, tales como fragmentación y unidad, desmitificación e intención simbólica, idealismo poético y escepticismo lingüístico.

Si repasamos brevemente los estudios críticos que de las obras de Rodríguez se han hecho veremos que es posible definirla como poesía «realista» de lenguaje coloquial y directo<sup>1</sup>, o como estética

---

<sup>1</sup> Carlos Bousoño define la poesía de Rodríguez con el rótulo de «realismo metafórico» por su uso de la «alegoría disémica», en *Poesía postcontemporánea* (Madrid: Ediciones Júcar, 1984) 117-139. José Olivio Jiménez como «realismo trascendente» en «La poesía última de Claudio Rodríguez (Sobre

«surrealista» cuyo lenguaje remeda «el automatismo psíquico»<sup>2</sup>; ya como poesía simbólica que ofrece una experiencia unitiva de lo real, donde el signo es fiel vehículo de significados universales<sup>3</sup>, o como poesía conscientemente escéptica que plantea la irremediable escisión del signo y su referente<sup>4</sup>; o bien como poesía de conocimiento «carnal» y «corpóreo»<sup>5</sup>, o inscrita en la más pura tradición mística<sup>6</sup>.

Me propongo plantear aquí la consistente articulación de las cuatro secciones del libro como una unidad discursiva que reconoce, sin embargo, una progresiva modificación sustancial. Si observamos la trayectoria del hablante o voz poética veremos que de una obsesiva y compleja omnipresencia del yo (I sección), el hablante evoluciona hacia una deliberada y objetiva impersonalidad

---

*Alianza y condena*», *Revista de estudios hispánicos* I (1967): 209-241 y le adjudica una «proyección metafísica» y una «coloración ética» en *Diez años de poesía española (1960-1970)* (Madrid: Insula, 1972) 145-174. En cuanto a la preocupación moral y humanista de Rodríguez, véase también Arturo del Villar, «El don de la claridad de Claudio Rodríguez», *La Estafeta Literaria*, 592-3 (1976): 20-23.

Andrew Debicki parte de la percepción simultánea del lector de los dos niveles atribuidos a esta poesía y aplica el concepto barthesiano de múltiples códigos operando entrelazados, en «Los códigos y la experiencia en poemas de C. Rodríguez», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 5, 2 (Fall 1977): 97-110; estudio incluido con ligeras variantes en *Poetry of Discovery* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 1982) 40-58.

<sup>2</sup> Véase Philip W. Silver, «C. Rodríguez o la mirada sin dueño» en su estudio preliminar a *Claudio Rodríguez: Antología poética* (Madrid: Alianza, 1981) 7-21; Joaquín González Muela, *La nueva poesía española* (Madrid: Alcalá, 1973). El mismo Rodríguez afirma sobre su primer libro que lo realizó «con una ausencia de conocimiento, en su posible concreción o articulación. De aquí su indudable tono irracional» en el prólogo a su obra reunida *Desde mis poemas* (Madrid: Cátedra, 1983) 14.

<sup>3</sup> Véase Carole A. Bradford, «Transcendent reality in the poetry of Claudio Rodríguez», *JSSTC*, 7, 2 (Fall 1979): 133-146 y A. Debicki, «Los códigos», p. 110.

<sup>4</sup> En cuanto a la ambivalencia del poeta frente al lenguaje y al proceso poético véase Martha L. Miller, «Linguistic skepticism in Claudio Rodríguez: a counter point of Guillén's linguistic faith», *Anales de literatura española contemporánea*, 6 (1981): 105-121 y Margaret Persin, *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader* (London, Ontario: Associated University Presses, 1987).

<sup>5</sup> Nancy Mandlove estudia la dimensión «material» y «corpórea» en «Carnal knowledge and *El vuelo de la celebración*», *The American Hispanist*, IV, 32-33 (Jan.-Feb. 1979): 20-23.

<sup>6</sup> Angel L. Prieto de Paula señala sus vínculos con la mística en «Claudio Rodríguez entre la iluminación y la muerte», *Insula*, 38, 444-445 (1983): 7-8. Véase también Jaime Siles, «Dos versos de C. Rodríguez y una prosa de Pedro Salinas: Ensayo de reconstrucción», *Insula*, 38, 444-445 (1983): 6-7.

(IV sección). Este gradual proceso, cuyos orígenes se pueden verificar en poemas de libros anteriores, supone un intento de anulación de los límites discursivos entre el yo que domina el poema y su interlocutor, la «alteridad» apostrofada. El molde pues será esencialmente dialógico, pero desde una absoluta omnipresencia del yo que se desdobra en otros «tú» sin dejar de monopolizar el texto, veremos cómo este hablante autoritario progresa hacia un intento distanciador, adoptando puntos de vista externos o proponiendo literalmente la fusión con su interlocutor mediante ciertas estrategias discursivas. Por último, no será posible reducir el texto a esta lectura que desoculta una intencionalidad simbólica, sin advertir la presencia de una conciencia que, por el contrario, nos propone una lectura desmitificadora, separada de la «ilusión unitiva» que las palabras provocan. Es posible percibir esta conciencia antinómica en el nivel puramente lingüístico del texto por su profunda y manifiesta ambigüedad, pero también, con no menos clara convicción, en expresiones autorreferenciales al problema del lenguaje como vehículo de significación. Esta antinomia otorga al texto un carácter dialéctico que, no obstante, parece resolverse al final de la obra, al dejar configurado el «canto» como síntesis alternativa.

#### I. LA TRAYECTORIA DEL HABLANTE: DE LA OMNIPRESENCIA DEL YO A LA IMPERSONALIDAD

Una lectura inicial de la primera serie de la I sección, titulada «Herida en cuatro tiempos», nos presenta un hablante que se complace en permanentes desplazamientos de un yo a un tú que resultan ser, sin embargo, desdoblamientos de una única entidad.

En el primer poema, «Aventura de una destrucción», el yo denuncia el conocimiento de una situación de dispersión personal manifiesta en la alternancia entre el presente verbal y el pasado: «*conozco* el algodón y el hilo de esta almohada / ... donde *crecí* durante quince años»<sup>7</sup>. Frente a la «almohada» y a la «cama», que aluden metafóricamente al yo pasado en principio, el hablante del presente se conduce por una situación de angustia actual que

<sup>7</sup> Claudio Rodríguez, *Desde mis poemas* (Madrid: Cátedra, 1983) 201. Todas las restantes citas de poemas pertenecen a esta edición.

reemplaza una experiencia positiva del pasado: «En esta almohada desde la que mis ojos / vieron el cielo / y la pureza de la amane-cida...» La antinomia pasado/presente se hace evidente cuando la «cama» funciona bisémicamente como sinécdoque de ambos yo: «Y mi cama fue nido / y ahora es alimaña» (p. 202). De una situación pasada de «bienaventuranza» y amparo («nido»), la realidad del yo actual ha sido degradada en términos de animalización y muerte (con la implícita alusión a la tumba en «ya su madera sin barniz, oscura / sin amparo»).

La última estrofa señala la actitud ambigua del hablante ante esta realidad degradada del yo, adjetivada negativamente por una sucesión de metáforas: «daño», «ruinas», «escombros», «escoria viva». La ambigüedad resulta de sus dos enfáticas y opuestas declaraciones: «no volveré a dormir en este daño» y «al mismo tiempo quiero calentarme / en ella». Esta dispersión de la voz en dos tiempos y la consecuente fragmentación figurativa de la identidad del yo son máximas en esta última estrofa donde el hablante portador de la acción se distancia del objeto que lo expresa —«cama»— y éste se convierte en sinécdoque de todo su entorno familiar: «la [cama] vuestra, padre mío, madre mía, / hermanos míos / donde mi salvación fue vuestra muerte». A esta altura del poema el posesivo «mi» ha sido vaciado de significación unívoca por la evidente dispersión de la voz operada mediante tantas fluctuaciones. La antinomia semántica «salvación»-«muerte» sugiere la necesidad de una destrucción (recordemos el título del poema) de ese yo escindido para alcanzar la salvación que el hablante persigue. La polaridad temporal (pasado de «nido», presente de «alimaña») desaparece en la última estrofa cuando el hablante rechaza su presente de «escoria viva» y se impone un futuro distinto: «no volveré a dormir en este daño».

A la consistente complejidad de este poema debemos añadir los tres siguientes, reunidos bajo el mismo título, que desarrollan el itinerario de una «herida» indeterminada, cuyas primeras alusiones ya apuntaron a la escisión conflictiva del yo.

El segundo poema, «El sueño de una pesadilla», reitera esta alternancia interpersonal de un hablante que se vuelca dialógicamente a un tú: «El tiempo está en tus manos: / tócalo, tócalo» (p. 203). Reproduce la inminencia del sueño mediante un suceder onírico de imágenes irracionales: «Ahora anochece [...] / la cruz de las pestañas / a punto de caer, los labios hasta el cielo del

techo.» De inmediato, mediante la adjudicación pronominal del espacio al yo, advertimos que este tú es otro desdoblamiento más, fruto de una entidad problematizada: «en este cuarto que se me va alzando / [...] doliéndome, / ciñéndome...». El poema concluye con una serie de interrogaciones del yo dirigidas al tú (alter ego) que explican el carácter del sueño («pesadilla») y funcionan complementariamente con el poema anterior (la circunstancia del dormir): «¿Qué hago con mi sudor, con estos años / [...] sin perfidia siquiera, ahora en mi cama?» La hegemonía del yo se rompe con la irrupción del interlocutor que replica, y que funciona sin duda alguna ya como desdoblamiento discursivo del hablante: «¿Y volveré a soñar / esta pesadilla? Tú estate quieto, quieto. / Pon la cabeza alta y pon las manos / en la nuca.» La polaridad se ha hecho simultánea; yo y tú sueñan, pero mientras el primero se debate en angustiosas interrogaciones, el segundo se inmoviliza para «ver» «que amanece, aún aquí, / en el rincón del uso de tus sueños» (p. 204).

Si la «herida» que preside la serie es esta identidad escindida, el tercer poema («Herida») intenta recorrerla mediante una serie de asociaciones metafóricas que contribuyen a dotarla de persistente ambigüedad. La imagen de la flor que consuela y la del abrazo amoroso no aciertan a describirla, y el hablante intenta entonces definirla por lo que *no es* mediante una larga enumeración anafórica. Hasta que finalmente establece una relación afectiva: «vienes tú, herida mía, con tanta noche entera / ... sin poderte abrazar. Y tú me abrazas» (p. 205). Este tú se internaliza de tal modo que al final del poema desaparece como interlocutor, integrado al yo; los «cuatro tiempos» que anticipa el título de la secuencia constituyen un itinerario de la herida hacia la «gangrena»: «el olor del cielo, / la luz hoy cruda, amarga, / [...] me sanan / la herida que supura [...] / hasta llegar a la gangrena» (p. 206).

En el poema se oponen claramente dos áreas léxicas: la de esta herida («supura», «podredumbre», «cicatrices», etc.) con la de la salud o curación («me sanan», «orea la retama de esta herida»). Pero esta última no significa la desaparición de la primera, sino que su uso ambiguo sólo refuerza su ineficacia; a pesar del cosmos («cielo», «luz», «viento») que parece sanarla, «nunca se cierra» y al final del poema la invitación al abrazo confirma su permanencia en el hablante: «Herida mía, abrázame. Y descansa.»

Por último, el cuarto poema («Un rezo») cierra a modo de

epitafio esta herida que ha evolucionado hacia la «gangrena» localizable en el yo. La muerte prefigurada en el título del primer poema («Aventura de una destrucción») se consumará finalmente. El hablante se extraña aquí de la desaparición del dolor, característico de la herida abierta, y advierte que la razón de este cambio, de esta inesperada quietud, ha sido la «destrucción», la «muerte» mutua (yo-tú): «Ha sido poco a poco, / con la sutura de la soledad / y el espacio sin trampa, sin rutina, / de tu muerte y la mía» (p. 207). Reaparece el juego interpersonal, pero el tono desgarrado anterior se diluye bajo una modalidad discursiva breve y afectiva: «Te has ido. No te vayas. Tú me has dado la mano. / No te irás...» Los apósitos atribuidos al interlocutor no hacen más que expresar la presencia de la fragmentación del yo y sus desdoblamientos aludidos:

No te irás. Tú, perdona, vida mía,  
hermana mía,  
que esté sonando el aire  
a ti, que no haya techos  
ni haya ventanas con amor al viento,  
que el soborno del cielo traicionero  
no entre en tu juventud, en tu tan blanca,  
vil muerte.  
Y que tu asesinato  
espere mi venganza, y que nos salve,  
porque tú eres la almendra  
dentro del ataúd. Siempre madura.

La violencia de las antítesis complementa semánticamente la escisión discursiva: el tú «vida» es «muerte», pero muerte «vil» que adjetiva una modalidad violenta: «tu asesinato». Esta dialéctica destructiva entre yo y tú expresa con nitidez el sentimiento de fragmentación caótica de la identidad. La muerte mutua que produjo la desaparición del dolor en un lento itinerario («ha sido poco a poco») es definida como «el mayor misterio» y aparece con matices positivos de revitalización («almendra dentro del ataúd», «blanca muerte»). Por ello es posible ver en esta definitiva destrucción de ambos interlocutores el nacimiento de una identidad unificada (expresada por primera vez con el plural nominal) que explica la espe-

ranza de salvación que recorre la serie y aflora nuevamente en los últimos versos: «y que nos salve...»<sup>8</sup>.

La IV y última sección del libro contiene un único poema dividido en tres partes bajo el título «Elegía desde Simancas». Si en la I sección advertimos la dispersión del hablante en una serie de posturas yo-tú que disfrazaban su omnipresencia, delatando a su vez la escisión de la identidad, aquí veremos cómo el texto impone una deliberada impersonalidad que intenta producir un efecto de unidad, de disolución de distancias.

En la primera parte del poema el tono dominante es descriptivo; el yo se diluye en un plural genérico que contempla una escena: en abril «cuando la luz no acaba nunca» «respiramos la historia, aquí, en Simancas» (p. 257). A pesar de la localización geográfica y la referencia a archivos —que recrean el ámbito específico de la historiografía, relacionado con el subtítulo de la serie «Hacia la Historia»— las imágenes de eternidad y la antítesis («noche tan de alba») dotan al texto de una deliberada atemporalidad. La experiencia más que textual (ya que de pergaminos y nombres se trata) se presenta como hondamente existencial: «nos resucita», «nos camina», «respiramos la historia». Se contraponen dos áreas semánticas: la de los signos discursivos y la de los objetos primarios cósmicos y naturales. Los primeros («papel», «pergaminos», «letras», «nombres») son mayoritariamente vehículos de acciones y actitudes engañosas, de sentimientos negativos: «dolor», «mentira», «perjurio», «codicia», «pestilencia», «injusticia», etc. Los segundos («encinas», «corteza del pan», «miga», «campos»)

---

<sup>8</sup> Es notable observar cómo esta serie admite las lecturas más variadas y dispares que sea posible imaginar. Por ejemplo, Martha L. Miller interpreta esta «herida» como la inspiración poética, clara en referencia a la tercera parte de la serie: «The wound described is something akin to poetic inspiration, and the poem (...) an allegory of the visit of the muse in the form of a lover», resultando así una descripción de «impotencia poética»: «the inevitable separation between experience and its capturing in words» («Linguistic skepticism», 109). Por el contrario, W. Mudrovic no duda en atribuir la serie y la totalidad del libro a la descripción de los cambios «in his outlook on life following the death of his beloved», la división de la obra en secciones «represent the successive stages of the poet's view of time and reality as he copes with the death of his beloved». La «herida» inicial es así interpretada unívocamente como el dolor del protagonista causado por la muerte de su amada, en «Time and reality in C. Rodríguez *El vuelo de la celebración*», *ALEC*, 6 (1981): 123-140. Mi análisis se aparta de tal interpretación y ensaya otra perspectiva menos rígida que autorice sin embargo la coexistencia de múltiples asociaciones.

son vehículos de una experiencia diferente adjetivada positivamente: «transparencia», «alabanza», «mañana», «campana», «ciencia íntima», «sabiduría» que «aclaran», «serenan».

A la evidente antinomia signo-mentira / cosmos-sabiduría me volveré a referir en el último apartado de este estudio. Aquí sólo me concentraré en la experiencia que se instaura a través del uso de la voz poética. Este plural que aparece como hablante al principio del poema establece una actitud de contemplación ante la antinómica realidad descrita luego (signos/cosmos) y reaparece sólo en relación con el segundo para definir su íntima conexión con esta esfera de lo real: «la corteza del pan, [...] y la miga [...] nos aclaran, serenan» (p. 258). El resto del poema se instala en la impersonalidad, en una descripción objetivadora que produce la distancia entre aquel yo hegemónico y monopolizador de la primera serie con este nosotros apenas perceptible («nos» repetido tres veces y un único verbo en forma personal en una totalidad de 35 versos: «respiramos»).

La segunda parte del poema persiste en su tono descriptivo. La primera estrofa dibuja con una serie de imágenes y personificaciones la llegada del alba, la luz como victoria sobre la oscuridad: «Y el resplandor se abre / dando vuelo a la sombra.» En la segunda estrofa el movimiento persecutorio de un lince de caza que corre tras un milano o corneja es comparado con la experiencia presente del hablante, la memoria o advenimiento súbito de «imágenes»: «la rapacidad, el beso, / la imagen de los siglos, / la de mi misma vida» (p. 259). Un nuevo pasaje descriptivo remite otra vez el discurso a la impersonalidad, distanciándonos del hablante, hasta que reaparece la voz plural en una emocionada invocación al «aire». Este es elevado a la altura de interlocutor pero de inmediato se disuelve su acotada significación con la afirmación final: «ven tú. Eres todo». En oposición a «Herida en cuatro tiempos», el tú aparece aquí apostrofado por un yo plural (supra-individual) y adopta el papel evidente de pluralidad exterior integral (ya no mero disfraz del yo).

En términos figurativos el poema expone una experiencia unitiva de fusión entre el hablante y lo real. La inminencia del alba, el advenimiento de las imágenes a la conciencia del hablante, la deliberada alusión a «todo ha sucedido» y la exclamación final de una comunión definitiva (de un hablante ya des-individualizado, ya pluralizado) con un tú-«aire» que deviene «todo», son marcas



claras que autorizan una lectura simbólica: la experiencia de la unidad de lo real. En aras de esta experiencia es posible explicar la impersonalidad del hablante, la fluctuación yo-nosotros hacia un tú total que lo contiene finalmente, la desaparición de fronteras individuales. Esta experiencia no es más que el resultado de recurrentes y sistemáticos intentos del hablante por fundirse con la realidad de lo otro, y esta progresión —que analizaré en el segundo apartado— legitima esta lectura antinómica (en términos de la voz poética) de los dos extremos del proceso: «Herida...» y «Elegía».

La tercera parte del poema se abre con un tono sentencioso e impersonal que configura formalmente la objetividad propia de lo tematizado: la historia. Sin embargo, es evidente su inmediata degradación, ya que la definición que se intenta recurre a palabras como «suspiro», «lágrima», «carcajada». A la objetividad histórica (definida como inferioridad y en términos de «engaño») le sucede la realidad comprometedora del presente expresado cronotópicamente: «aquí está el sudor / y el llanto...» Los objetos de la realidad recorridos totalizan la experiencia de lo real: mundo afectivo humano, mundo material, mundo vegetal, mundo urbano. Después de una última imagen del tráfico en las ciudades, el tono descriptivo se rompe con la intromisión directa del hablante que se localiza metafóricamente en el espacio del verso anterior: «Estoy entre las calles / vivas de las palabras...» Y este yo elude la referencia exclusivamente individual para volcarse de inmediato a un tú —interlocutor cósmico— de quien se apropia afectivamente enunciando una relación dinámica: «... mientras tú estás enfrente, cielo mío, / y no me das reposo. Calla, calla» (p. 260).

El mandato de silencio, gramaticalmente referido al tú, funciona sin embargo desplazando al yo del texto, y el poema se cierra otra vez con una deliberada impersonalidad que anuncia el fin de las palabras («historia», «leyenda») y la instauración de una experiencia poética unitiva que entroniza el «canto» y borra las fronteras individuales. Este canto está asociado a la luz por medio de la imagen del crucificado, que propone la inevitabilidad del sacrificio anterior a la redención, la muerte del yo escindido para su final comunión con la totalidad; imagen asociada por último a la percepción guilleniana de lo real como plenitud acabada y manifiesta: «Aquí ya no hay historia ni siquiera leyenda; / sólo tiempo

hecho canto / y luz que abre los brazos recién crucificada / bajo este cielo siempre en mediodía.»

Esta voluntad impersonal y unificadora ya ha aparecido en varios pasajes de libros anteriores de Rodríguez, como aspiración explícita del hablante poético: «Como si nunca hubiera sido mía / dad al aire mi voz y que en el aire / sea de todos y la sepan todos» (*Don de la ebriedad*, p. 33), o «la hora en que, al fin, con toda / la vergüenza en la cara, miro y cambio / mi vida entera por una mirada, / [...] esa mirada que no tiene dueño». (*Alianza y condena*, p. 135). Pero es en *El vuelo* donde alcanza su máximo despliegue. El signo lingüístico que denota al sujeto de la enunciación se ve vaciado de significación unívoca por continuos desdoblamientos y desplazamientos de la voz (primera serie de la I sección); esta fragmentación discursiva progresa no obstante hacia un intento de unificación en un hablante impersonal que contiene todas las instancias desplegadas a lo largo de la obra: yo-tú (alter ego), yo-tú (alteridad), nosotros, el mundo exterior.

## II. EL HABLANTE Y LA REALIDAD EXTERIOR: ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE FUSIÓN

En el intento impersonal que generaliza la voz del texto, la realidad exterior se ve integrada a una totalidad sin fronteras individuales. De este modo, la posible «salvación» aludida desde un principio se operaría mediante la desaparición de aquel yo hegemónico, con su final fusión supraindividual. Este estado unitivo es alcanzado al final de una serie de intentos o estrategias discursivas que pueden ser recorridas sistemáticamente a lo largo de las secciones del libro y que configuran el estado intermedio entre los dos extremos ya analizados. Podemos advertir tres estrategias que se repiten y enfrentan al hablante con «lo otro» en una instancia dialogal para operar intentos de fusión.

1. *Discurso de apropiación*: Denominamos así una primera instancia por la cual el hablante, en diálogo con un tú, evoluciona hacia la asimilación del interlocutor, y absorbe al objeto contemplado antes desde una perspectiva externa, eliminando la distancia entre ambos.

En «Arena» el hablante invoca al objeto que da título al poema y le «suplica» la fusión. Esta apropiación se realiza por el uso del

adjetivo posesivo y por la explícita declaración del hablante, de tono emotivo manifiesto: «Vuela tú, vuela, / pequeña arena mía, / canta en mi cuerpo, en cada poro, entra / en mi vida...» (p. 208). En «Ciruelo silvestre» el poema se abre directamente estableciendo esta apropiación del tú por el yo mediante el uso categórico del adjetivo posesivo: «Y delicadamente / me estás robando hasta el recién cultivo / de la mirada, pura / canción, árbol mío» (p. 211). Rodríguez utiliza profusamente los posesivos acortando así la distancia sujeto-objeto: «herida mía» (p. 206), «miedo mío, amigo mío» (p. 211), etc.

Otra modalidad de la apropiación la advertimos en «Sombra de la amapola» mediante la adjudicación de una misma acción («acompañar») a ambos participantes, obteniendo una reciprocidad verbal que anula la división o separación: «Tú, con tu sombra, sin desesperanza, / estás acompañando / mi olvido sin semilla. / Te estoy acompañando. / No estás sola» (p. 209). El verbo «acompañar» se repite frecuentemente a lo largo de la obra, verificando siempre esta relación de comunión: «Yo te acompaño, agua dulce» (p. 236). «Te estoy acompañando. Despiértate. Es de día» (p. 243), etcétera.

2. *Discurso sensorial*: Me refiero aquí a una característica repetida en muchos poemas del libro: la fusión del hablante con lo otro mediante una experiencia perceptual. La recurrencia de esta estrategia justifica interpretaciones como la de Nancy Mandlove sobre la preeminencia de lo corpóreo en la experiencia descrita en el texto, pues la insistencia en lo sensorial, material y carnal configura un discurso perceptual<sup>9</sup>. Y legitima la intuición de un progresivo desplazamiento del hablante hacia la alteridad convocada para consumir su fusión e identificación. El papel de los sentidos en este proceso es clave y no niega la aspiración de contacto con lo universal.

El *tacto* es una de las «llaves» más frecuentes que permiten realizar este intento de fusión: «Dejad que el viento me traspase el cuerpo / y lo ilumine» (p. 217). Los verbos asociados a la penetración corpórea y a la posesión física son innumerables y vehiculi-

<sup>9</sup> Mandlove apoya su tesis en las afirmaciones de Maurice Merleau-Ponty en *Phenomenology of Perception*, de la sensación como forma de comunión y el lazo carnal como único punto de contacto entre el hombre y lo universal («Carnal Knowledge», 20).

zan siempre el anhelo de comunión del hablante: «[arena] entra en mi vida» (p. 208), «entra en mi cuerpo» (p. 229), «[la mañana] me entra y me da música sin pausa» (p. 231), «[viento de marzo] penetrando en mí siempre» (p. 248), etc.

La *visión*, concentrada especialmente en los dos poemas titulados «La contemplación viva», confirma la posibilidad de fusión abierta por este puente perceptual. El hablante ante una mirada femenina accede a una experiencia de unidad: «esta mirada provechosa que hace / pura la vida, aquí en febrero» (p. 233). El acto de ver se carga de implicaciones simbólicas porque se asocia a la contemplación trascendente: «... ante esta mirada que ha pasado / (...) quedo vencido. Y veo, veo, sé / lo que se espera, qué es lo que se sueña». La mirada como operadora de la misteriosa unión trasciende al sujeto y al objeto del proceso y sobrevive a la caducidad temporal, conteniendo lo esencial del yo y el tú que la originaron: «Cuando todo se vaya, cuando yo me haya ido / quedará esta mirada / que pidió, y dio, sin tiempo» (p. 234).

El *oído* está asociado particularmente a los sonidos armoniosos y los momentos de unión del hablante con lo exterior son vinculados muchas veces con la experiencia musical, una vez más como expresión del contacto trascendente operado por los sentidos corpóreos: «Qué / luz tan íntima. / Me entra y me da música / sin pausas / en el momento mismo / en que me entrego a ti con alegría» (p. 231). La unión amorosa no es más que una imagen metafórica de la unión del hablante con la realidad en el mes de noviembre: la luz de la mañana produce esta experiencia presidida por la penetración (tacto) y la música (oído).

«Música callada» es la coronación en términos auditivos de esta relación sensorial del hablante con el cosmos. La totalidad exterior se define por el sonido: «¡Cómo / suenan la almendra, la manzana, el trigo!» (p. 245). Ante esta realidad excepcional expresada por la sinestesia y el oxímoron («sonido callado») el hablante se reconoce uno con el todo: «y oigo de mil maneras / y con mil voces lo que no se escucha, / lo que el hombre no oye» (p. 244). Esta explícita diferenciación del hablante en su actitud con respecto a sus congéneres (hombres) confirma el carácter excepcional de su experiencia unitiva: «Y toco el quicio / muy secreto del aire, y va creciendo / la armonía», «Y oigo la piedra, su erosión, su cántico / interior...»

Por último, el *gusto* en el poema «La ventana del jugo» define

la metáfora «sol»-«naranja jugosa», y la unión que el hablante persigue con el tú invocado se expresa en términos sensoriales: «da tu sabor», «abre tu pulpa», «entra como naranja recién amanecida y exprimida» (pp. 228-229).

El poema «Arena» de la I sección aparece como síntesis de la fusión entre el hablante y la otredad a través de una experiencia perceptual completa. La primera estrofa nos presenta la *visión* que el yo tiene del objeto: «arena desnuda», «desamparada», «acosada». Se sucede luego la experiencia *táctil*: «hela aquí: entre la yema de mis dedos» y la olfativa: «con su olor a ala tempranera». La apropiación realizada por el uso del posesivo «mía» se completa con la penetración corpórea (*tacto*) y la *audición*: «canta en mi cuerpo, en cada poro, entra / en mi vida» (p. 208).

3. *El discurso lúdico*: El fenómeno del juego instaaura una realidad donde los límites individuales y las normas de comportamiento convencionales se ven si no abolidos, seriamente cuestionados. Hay poemas claramente permeados de tono y motivos lúdicos y esta experiencia y actitud permiten al hablante consumir sus intentos de fusión con la totalidad exterior. No es posible de otro modo ver cómo en «Ballet del papel» la visión por parte del hablante de un grupo de papeles volando a merced del viento «juguetón» se transforma en una experiencia simbólica: «Va anocheciendo. El viento huele a lluvia / y su compás se altera. Y vivo la armonía, / ya fugitiva, / del pulso del papel bajo las nubes» (p. 212). Varios elementos contribuyen a la asociación con la experiencia lúdica: la analogía con el ballet y con las «suaves cabriolas» de la danza —actividad en fin gratuita y lúdica como todo arte—, el tono irónico del poema (analizado por Andrew Debicki como uno de los códigos operantes)<sup>10</sup>, y por último el desenlace dinámico que equipara estos papeles bailarines con los niños «que se van de puntillas, / ligeros y descalzos, / con sonrisa y con mancha» (p. 213).

En «Perro de poeta» el hablante invoca a Sirio (perro muerto de Vicente Aleixandre) y el tono elegíaco que recuerda un pasado vital se rompe con el presente del hablante, quien —en el espacio del poema— se une al tú por el milagro del juego. La relación lúdica actualiza la antigua unión y supera la distancia entre vida y muerte: «Callaste. Pero ahora / vuelvo a jugar contigo», «y te silbo, y te

<sup>10</sup> Ver el análisis que Debicki hace de este poema en «Los códigos», 105-107.

hablo, y acaricio / tu pura casta, tu ofrecida vida / ya para siempre, "Sirio"» (p. 216).

«Lo que no se marchita» es un largo poema donde la descripción de un corro de niños que cantan es comparada con la vida plena, la ausencia de fronteras, «el milagro». Si el hablante se identifica en principio con estos niños, a medida que transcurre el poema advierte su esencial pertenencia: «Y cuántas veces, sin merecimiento, / estoy junto a este corro [...] / y vivo en él, en pleno mar adentro, / con estos niños, / nunca cautivo...» (pp. 226-227).

«Una aparición» nos ubica de lleno en la atmósfera de la fantasía infantil: la misteriosa aparición de un hombre «oscuro», «ya viejo», que garabatea en un plato un dibujo ante la mirada azorada del hablante que entabla con él un diálogo irracional e inconexo (símil de la conversación infantil):

Y dijo: «Hay un sonido  
dentro del vaso...»  
¿De qué color?, yo dije. Estás mintiendo.  
Sacó un plato pequeño y dibujó en la entraña  
de la porcelana  
.....  
Sopló sobre el dibujo  
y no hubo nada. «Adiós.  
Yo soy el Rey del Humo» (p. 237).

Este reino infantil, esta experiencia lúdica del Rey del Humo provocan en el hablante un conocimiento de lo real que excede la lógica racional y lo inician en una sabiduría definitiva: «Llegó. No sé su nombre / pero lo sabré siempre.»

### III. EL PROBLEMA DEL LENGUAJE: LA INSTANCIA DESMITIFICADORA. EL «CANTO» COMO SÍNTESES

Esta poesía que, en virtud de la evolución de la voz y el empleo de ciertas estrategias discursivas de fusión, parece progresar y finalmente instaurar en el texto una experiencia unitiva de lo real (simbólica), se ve cruzada sin embargo una y otra vez por claros índices de ruptura. Como apreciación general debemos advertir en

principio que, si la finalidad perseguida es una experiencia de unidad (fondo), la modalidad discursiva (forma) es notablemente antitética. El lenguaje se complace en la paradoja, la negación, las antinomias, el oxímoron, y produce un persistente efecto de ambigüedad lingüística<sup>11</sup>. Dada la naturaleza polisémica de las imágenes simbólicas, esta modalidad puede ser vista como perfectamente consecuente al rehuir la univocidad semántica para producir un efecto de permanente simbiosis. Los signos son vehículos concretos de totalidades de lo real y se niegan a significar segmentos acotados y fragmentarios. Recordemos «Ciruelo silvestre», donde la imagen primaria del árbol en la plaza se tensa de posibilidades simbólicas y es, simultáneamente, imagen del hablante («árbol mío») y vehículo unificador de lo real («me das secreto y cuánta compañía: / en una hoja el resplandor del cielo», p. 211).

Sin embargo, es posible también advertir como contrapunto de este «idealismo» cierto escepticismo localizado fundamentalmente en alusiones metapoéticas, que problematizan la función del signo como vehículo de significación. Así aflora en el libro una conciencia conflictiva de la incapacidad del lenguaje por operar tal relación armoniosa con la realidad.

En «Voz sin pérdida» aparece una escisión entre la «voz» (metáfora y metonimia del ser verdadero) y las palabras que esta voz emite. Tras la temática amorosa aflora la reflexión sobre el lenguaje, que opone el producto engañoso («palabras», «beso») a la realidad que le ha dado origen («voz», «labios»): «He oído y he creído en muchas voces / aunque no en las palabras. / He creído en los labios / mas no en el beso» (p. 249). Si la voz es descrita en términos positivos («alimento», «aire», «amor puro», «me acoge y me calienta») las palabras son su reverso: «aunque ahora oiga mentiras, / con el amanecer de la palabra / en el cielo mohoso y estrellado de la boca». La última estrofa constituye la profesión de fe del poeta; su adhesión a lo real supone una opción y un juicio de valor que lo distancia del lenguaje arbitrario: «Que mientan ellas, las palabras tuyas. / Yo quiero su sonido: ahí, en él, tengo / la verdad de tu vida...»

En «Hermana mentira» el hablante se interroga sobre la verdad o falsedad de sus palabras en un diálogo entrecortado que repite los desdoblamientos yo-tú del principio. El conflicto se in-

<sup>11</sup> Margaret Persin analiza con detalle las divergencias sintácticas que utiliza Rodríguez, en *Recent Spanish Poetry*, 68.

tensifica por la autorreferencialidad del poema. Las afirmaciones del yo son cuestionadas por un alter ego que se apropia de la voz poética y proclama la falsedad de las palabras, en un tono áspero y directo: «¿Por qué me está acusando / el aire? [...] / Tú cállate o habla / sin posible desvío. / [...] Y no te quejes» (p. 246). El lenguaje se constituye y se niega, se construye y deconstruye, ocupa el espacio del poema pero se complace en desnudar su carácter falaz mediante este sutil contrapunto de dos voces: «¿Y qué dicen / esas palabras como verdaderas, / mal escritas...?» El poeta habla, pero inmediatamente rebaja lo dicho a mentira y se llama a silencio, luego de haber escrito un poema sobre la palabra, cuyo título la define atribuyéndole un parentesco problemático («Hermana mentira»): «Pero, ¿por qué me está mirando / el aire / si ahora estoy maldiciendo / su ilusión y su trampa? / Cállate, cállate. No cuentes y no mientas» (p. 247).

Esta reflexión disolvente y desmitificadora, si bien no ocupa en términos cuantitativos más que una pequeña porción del libro, nos alerta sobre el carácter relativo de la experiencia simbólica que la primera lectura autoriza; no existe en términos absolutos y sería más acertado considerarla como «ilusión unitiva», término que no la cancela en modo alguno, pero la problematiza y permite la coexistencia coherente de idealismo y escepticismo, unidad simbólica y distancia desmitificadora o alegórica.

En esta línea es posible volver a la última sección del libro, donde ya advertimos la deliberada oposición del mundo de los signos discursivos y el de los objetos cósmicos y naturales (identificados estos últimos con la contemplación y el silencio). Tal oposición parece verse trascendida sin embargo en los últimos versos del libro por otro nivel que ha absorbido la totalidad de lo creado: «Aquí ya no hay historia ni siquiera leyenda: / sólo tiempo hecho canto» (p. 260). Los signos como vehículos deficientes de significación se ven trascendidos al ser instrumentos de una conciencia unificadora (la poética) que les confiere motivación. La realidad del tiempo expresa precisamente la múltiple y diversificada totalidad del hombre y las cosas, sus experiencias y su historia. El canto aparece finalmente como vehículo y continente apto para expresar tal realidad<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> No coincido con la conclusión final de Martha L. Miller sobre esta sección «Elegía», cuando sostiene que «it becomes ultimately a critique not just of the attempt to discover meaning in past events, but of language itself on



A la luz de este itinerario recorrido es posible comprender la insistencia del poeta en el término «salvación» (abundantemente repetido como leit-motiv a lo largo del libro). Este vocablo, junto con muchos otros, inaugura en el texto un léxico relacionado con el código litúrgico. La «celebración» que da título a la obra configura esta modalidad de «liturgia poética». La idea de celebrar implica la de la asociación o reunión de personas (voces), la pluralidad unificada en una experiencia de afirmación gozosa. Tiene también connotaciones rituales que incorporan además de la faceta de adhesión afirmativa y proclamatoria, una fase sacrificial (como las celebraciones rituales de antiguas civilizaciones incluían una víctima propiciatoria, o la celebración eucarística católica supone el acto redentor de Cristo). En «A manera de un comentario» (que abre su colección *Desde mis poemas*) Claudio Rodríguez utiliza deliberadamente este término para definir su creación:

En efecto, se celebra, se escribe (aunque uno no lo sepa de modo consciente). (...) Al intuir, esencialmente se apuntala, se aclara la creación inconcreta hasta que se celebra, hasta que el hombre sabe y se mejora... (p. 21).

Si la celebración se ha equiparado con la escritura en este texto programático, en el mundo configurado de la obra, la salvación sólo se realiza y constituye en el espacio poético, como afirma Rodríguez: «La palabra hay que salvarla. Hay que darle un sentido de salvación<sup>13</sup>. En el poema «Salvación del peligro» la «iluminación de la materia» produce en el hablante «la alegría del conocimiento», adquirida mediante la experiencia poético-escritural: «Miserable el momento si no es canto» (p. 252).

Este recorrido trasciende provisoriamente la antinomia inconciliable de idealismo simbólico y escepticismo desmitificador, y diferencia el canto del mero signo lingüístico aislado del tiempo y del hombre y, por consiguiente, desprovisto del impulso teleológico impreso por una conciencia que busca constituir —en el espacio del texto— una experiencia unitiva de la realidad.

---

all levels. As in other poems (...) Rodríguez is driven to exalt silence and, in the end, to renounce all speech», en «Linguistic skepticism», 110.

<sup>13</sup> Curtis Millner, «Entrevista con Claudio Rodríguez», *ALEC*, 9, 1-3 (1986): 290.

Existe una sabiduría plena sólo accesible a través de la experiencia poética. El signo lingüístico, la palabra anterior al poema es una falacia y sus múltiples encadenamientos no pueden ser sino engañosos y arbitrarios. Pero el canto —la poesía constituida— configura una palabra motivada, un signo que contiene la totalidad que denota. Esta final intuición legitima la existencia misma de estos poemas, nacidos de la fe del poeta que los escribe, y restituye la obra de Rodríguez a la aspiración generacional de producir un «conocimiento» poético. Tal conocimiento supone en este libro la lucidez sobre las barreras y límites que sus precarios materiales —signos, nombres— deben enfrentar y superar, en una permanente dialéctica que se desnuda en la obra y cuya síntesis se alcanza únicamente al final del proceso de la escritura y se reactualiza en toda su dimensión sólo en la experiencia de la lectura. Como señala el mismo Rodríguez en «Unas notas sobre poesía»:

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. (...) Lo que se conoce, acontece, está actuando en las tablas del poema. Y sólo ahí. El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra... El poeta no pisa terreno firme hasta que no termina su poema<sup>14</sup>.

La dialéctica de la voz que fluctúa entre una aspiración simbólica (trayectoria del hablante y discurso de fusión entre sujeto y objeto) y la conciencia lúcida del fracaso de los signos (reflexión meta-lingüística) es trascendida así por una síntesis que consagra al canto como instancia superadora del mero signo o el solo anhelo idealista, conjugando ambos en la existencia del texto ya constituido. Experiencia poética a la que Rodríguez ha aspirado desde los inicios de su obra, pero que sólo se consolida definitivamente en este último libro: «Porque el canto es tan sólo / palabra hospitalaria: la que salva...» (*Alianza y condena*, p. 194).

---

<sup>14</sup> Claudio Rodríguez, «Unas notas sobre poesía» en *Poesía última*, Ed. de Francisco Ribes (Madrid: Taurus, 1963) 87.