

De la oscuridad a la nueva luz: entre tradición y leyenda. «Calle sin nombre» de Claudio Rodríguez

Alessandro MISTRORIGO

RESUMEN

El carácter «fronterizo», de límite entre la tradición anterior y la última expresión poética de Claudio Rodríguez que el poema *Calle sin nombre* representa, nos permite ver su poesía desde una perspectiva nueva. La oscuridad como símbolo fundamental en la poética de la revelación. Lugar simbólico, privilegiado para la contemplación y la revelación, en el que está el origen del mismo proceso poético. Oscuridad como «semilla» de la poesía, motivo estallante de la última poética de Rodríguez: es «a partir de» la ambivalencia simbólica del ambiente oscuro que se manifiesta la luz de la revelación.

PALABRAS CLAVE

Luz,
oscuridad
revelación
contemplación
frontera
límite
símbolo
ambivalencia

ABSTRACT

The character of frontier and limit between previous tradition and the latest poetic expression of Claudio Rodríguez—which is represented by the poem *Calle sin nombre*—allows us to read his poetry from a new point of view. Darkness as a basic symbol of the poetry of revelation. A privileged symbolic place for contemplation and revelation in which the origin of the poetic process itself spreads. Darkness as a «seed» of poetry, spreading cause of the latest poetry of Rodríguez: the light of revelation shows itself from the symbolic ambivalence of this obscure setting.

KEY WORDS

Light
darkness
revelation
contemplation
frontier
limit
symbol
ambivalence

SUMARIO 1. La promesa de la noche. El tiempo de la oscuridad. 2. La espuma de la huella. El tiempo del límite. 3. Tú no andes más. El tiempo de la luz.

Antes de empezar, debemos advertir al lector que repartiremos el análisis del poema en tres «tiempos», al igual que el autor dividió su texto en tres partes usando la numeración latina.

1. La promesa de la noche. El tiempo de la oscuridad

El poema empieza con dos interrogaciones de carácter retórico relacionadas entre ellas: la primera muy larga, la segunda de apenas dos versos. La sintaxis de estas dos frases iniciales encuentra su clave en el verso «tras la honda promesa de la noche» (v.3).

En la tradición poética de Rodríguez, constituida por sus cuatro libros anteriores, encontramos el término «promesa» en apenas otros dos textos: en «Hacia la luz» y en «Salvación del peligro». Ambos poemas están contenidos en el libro *El vuelo de la celebración* (1976). El primer texto habla de la «promesa» en los términos siguientes:

Ahora está amaneciendo y esta luz de Levante
 cenicienta,
 que es entrega y arrimo
 por la calles tan solas y tan resplandecientes,
 nos mortifica y cuida,
 cuando la sombra se desnuda en ella
 y se alza la *promesa*
 de la verdad del aire.

En el segundo, encontramos lo siguiente:

[...] peligrosa la huella, la *promesa*
 entre el ofrecimiento de las cosas
 y el de la vida¹.

En la primera cita, la *promesa* no está relacionada con la noche, sino con «la verdad del aire», y además se alza, se levanta, mientras se está manifestando la luz cenicienta de la mañana. Por otra parte, en la segunda cita resulta claro el carácter de «límite» de este elemento que se encuentra «entre el ofrecimiento de la vida y el de las cosas». Este carácter fronterizo de la *promesa* aclara también su naturaleza de elemento de profundidad, que no se queda, pues, en la superficie de las cosas: su lugar, el lugar de la «*promesa de la noche*», está muy en lo hondo entre las sustancias de las cosas que aún no se muestran porque están inmersas en la oscuridad.

En el texto de «Calle sin nombre», de hecho, la «*promesa*» está definida como «honda» y, además, es como si estuviera engastada en la noche, en la oscuridad física. El verso que estamos analizando, sin duda pone el lector directamente en una condición «nocturna», en la condición de indeterminación típica de la noche. Probablemente la misma condición en que se encuentra el yo poético.

La «*promesa de la noche*» desde el principio se presenta como un elemento nocturno y profundo, un elemento que se esconde y que esconde también otras cosas tras su espalda. Teniendo el papel de límite, de frontera, constituye, a la vez, casi una pantalla: la voz del yo poético se pregunta (retóricamente) lo que puede haber tras ella, tras este límite.

Con respecto a la noche, entendida como continente de algo, podemos encontrar antecedentes ya a partir de su primer libro. En el fragmento II del Libro Primero del largo poema *Don de la ebriedad*² (1953) encontramos unos versos que dicen:

¹ Las cursivas en ambas citas son mías.

² Cfr. Claudio Rodríguez (ed.): *Desde mis poemas* (Madrid: Cátedra, 1999⁶), p. 16, «A manera de un comentario»: «[...] escribí este poema (porque se trata de un solo poema, dividido arbitrariamente en fragmentos)».

Y es que en la noche hay siempre un fuego oculto,
un resplandor aéreo, un día vano
para nuestros sentidos, [...]

Está claro desde el principio del poema lo que se esconde detrás de esta promesa: «[...] peligro, salvación, castigo,/maleficio de octubre» (v.1-2) y también «la palpitación oscura del destino» (v.8). Sin embargo, antes de definir lo que hay detrás y aún no a la vista, es indispensable aclarar un poco más lo que hay delante.

La «promesa» implica el comprometerse con alguien en hacer o conceder algo que sólo se tiene en el pensamiento, que sólo se puede imaginar, entrever, adivinar, pero que aún no se puede ver claramente, ni siquiera poseer. La «promesa», por lo tanto, implica en quien la recibe una actitud de espera³.

En otras palabras, la noche, que es oscuridad, falta de luz física, es como el caos primigenio que en sí mismo, muy en lo hondo, lleva algo parecido a una promesa oculta, una frontera, algo que, de un momento a otro, se revelará, se mostrará, llevando consigo otras cosas, tratando de encontrar un orden⁴.

El «peligro», la «salvación» y el «castigo» se pueden considerar relacionados entre ellos muy estrechamente. Son términos que en la tradición poética de Rodríguez se refieren con una cierta coherencia a la actitud del hombre que se arriesga en el camino del «conocer».

El «peligro» está constituido por la misma revelación: el «verdadero» peligro es la revelación, o sea, el conocimiento, conocer lo que hay detrás de las apariencias de las cosas. En el fragmento III del Libro Tercero de *Don de la ebriedad* leemos:

Y como el gran peligro de las luces
en la meseta se nivela en fondo
cárdeno, así mi tiempo ya vivido,
así: anunciando —¿qué ave?— por el modo
de volar, alto o bajo, la tormenta
o la calma.

Además, en el poema «Eugenio De Luelmo», de *Alianza y condena* (1965), Rodríguez escribe:

³ Es interesante recordar que la «promesa» en la Biblia está relacionada directamente con Dios (Ata. 7, 2-5) quien, después del Diluvio Universal, por su propia iniciativa, establece un pacto con Noé (Gen. 9, 9-17) y luego también con Abran (Gen. 17, 4-8): es la Santa Alianza con que Dios promete al pueblo elegido la Tierra Prometida.

⁴ Para la acepción de la noche como caos primigenio véase Hans Biedermann: *Enciclopedia dei simboli* (Milano: Garzanti, 1991). Título original: *Knaurs Lexikon der Symbole* (München, 1989); y también Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Dizionario dei simboli; miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri* (Milano: Rizzoli, 1987²). Título original: *Dictionnaire des Symboles* (Paris, 1969).

[...] flor y fruto a la vez, y muerte y nacimiento
 al mismo tiempo, y ese gran peligro
 de su ternura, de su modo de ir
 por las calles, nos daban
 la única justicia: la alegría.

Y aún, en otro poema del mismo libro, «Noche abierta», encontramos un verso que una vez más confirma nuestra hipótesis con respecto al peligro y, al mismo tiempo, añade algo interesante por el hecho de que lo pone en relación con el elemento «noche»:

Bienvenida la noche con su peligro hermoso.

Aquí el «peligro hermoso» de la «noche abierta», bienvenida para el yo poético, es la revelación, lo que se revela a los ojos del sujeto que contempla, es la visión del «duro ceño del cielo», el verdadero conocimiento de «la condena de su tierra»⁵.

Peligro, entonces, que viene de la revelación y que se entiende como una condena, como un «castigo», aunque, al mismo tiempo, sea también «salvación».

En el citado poema «Salvación del peligro» está claro que la revelación, esto es, el alcance del contacto exacto entre el conocimiento humano y la cosa por conocer, constituye un peligro, ya que construye en el hombre la conciencia de la caducidad de la vida. Hacia el final del poema se afirma: «peligrosa la huella, la promesa/entre el ofrecimiento de las cosas y el de la vida». El alcance del verdadero conocimiento, de la honda verdad de la vida, de su caducidad, lleva a la conciencia del peligro de la misma vida e inevitablemente de su «castigo».

Sin embargo, en el mismo poema, se muestra también de forma clara la dimensión salvadora que tiene la revelación: la «salvación» sólo puede venir del conocimiento y a través de la contemplación con que el poeta se acerca al límite de aquel contacto: «esta iluminación de la materia/[...] esta pared sin grietas,/y la puerta rezumando/[...] salvan mi deuda».

Y es justamente en la revelación, en su límite, donde está también otro aspecto del «castigo»: la posibilidad de que con la contemplación sólo se llegue hasta ese límite, y sólo se entrevea aquel contacto como algo que nunca pueda realizarse. Es el llegar hasta la línea, la frontera, en la cual el pensamiento humano tiene que pararse, sin poder continuar. Es la eterna e irreductible distancia que hay entre el conocimiento humano y la verdadera sustancia de las cosas que el hombre intenta conocer.

Lo que hemos sacado del texto desde los elementos del «peligro», de la «salvación» y del «castigo», los define como unos acondicionamientos del pensamiento humano y por eso tendrían que ser considerados como elementos negativos. Sin embargo, en la cita del poema

5 C. Rodríguez (ed.), p. 177.

«Noche abierta», el peligro está definido como «hermoso»: esto nos da la ocasión de mostrar algo muy importante, o sea, la «oscilación» que en la poesía de Rodríguez afecta a los elementos que no son siempre negativos o siempre positivos, sino que oscilan entre polos opuestos según lo que quiere el poeta, según sus intenciones⁶.

Además hay que recordar que estos términos son típicos del léxico religioso cristiano que se refiere a la vida del hombre tras la muerte, insertada en el proyecto divino de salvación y resurrección de la carne.

Por otro lado, el «maleficio de octubre» del segundo verso, es un término que, en la particular tradición de Rodríguez, se relaciona por sí mismo (octubre es tradicionalmente el mes de las brujas) con otro poema de *Alianza y condena* titulado «Brujas a mediodía», el cual lleva como subtítulo el lema «Hacia el conocimiento». Este poema nos muestra dónde se encuentra aquel límite, aquel contacto de que hablamos poco antes en nuestro análisis:

[...] allí donde
cuaja el ser, en ese
vivo estambre, se aloja
la hechicería.

Ahora, dirigimos nuestra atención al último elemento que se puede considerar relacionado con la «promesa de la noche», o sea «la palpitación oscura del destino» (v.8), que como dice el texto es «aún no maduro hoy» (v.9). A la luz de lo que hemos venido diciendo hasta ahora, si pensamos que este elemento se puede referir al hondo latir del corazón humano, a la vida del hombre, a su condición y a su destino, entendido, por una parte, como imposibilidad de conocer la realidad y, por otra, como la misma muerte, única certeza que cada hombre tiene como «destino» ineludible, no maduro hasta que no se cumple, entonces, lo que consigue trazar el poeta con estos pocos términos es la condición existencial del hombre siempre en peligro, en equilibrio entre vida y muerte (salvación y condena), amenazado también por el pasar del tiempo que cada vez más le acosa a medida de que se adelanta y se hace más avanzada la edad. Según esta lectura existencial, también es posible la interpretación de la estación del otoño (el mes de octubre) como símbolo de la vejez y la muerte: de esto tenemos varios ejemplos en toda la trayectoria poética de Rodríguez.

Ahora, es importante hacer notar que, acentuado por el carácter retórico de las interrogaciones iniciales, en el comienzo del poema no hay luz: todo se encuentra como «tras» una pantalla, una pared, de modo que el ambiente es muy oscuro, incierto, dudoso. Además, ya desde estos pocos versos se puede intuir una situación real, siempre tan importante en la poesía de Rodríguez: a partir de ella se desarrolla el texto del poema que, a su vez, a ella se refiere. Una noche lluviosa.

⁶ Con respecto a la ambivalencia del símbolo véase Umberto Galimberti: *La terra senza il male* (Milano: Feltrinelli, 1984), pp. 34-35.

La lluvia también, que aparece como un elemento nuevo precisamente tras «la promesa de la noche», se encuentra en esta dimensión caótica, ya que no corresponde, según las palabras del poeta, a lo que era antes: un «secreto muy fecundo» (v.5).

En las obras anteriores a *Casi una leyenda* (1991), con respecto a la lluvia resultan muy significativos dos poemas: «Lluvia de verano», incluido en *Conjurios* (1958), y «Lluvia y gracia» de *Alianza y condena*.

El primer poema es una clara invocación a la lluvia para que baje del cielo a regar la tierra, para que cumpla con su destino:

Baja así, agua del cielo,
baja a vivir tu vida de la tierra
y a unirte al hombre, a su salud, al suelo
y al trabajo del campo.

Sin embargo, pocos versos más abajo aparece clara la consciencia de que «la hora del riego» «llega tan fuerte/que no calma, no nubla al sol», sino «da al llano/otra sequía más alta aún» que es «muerte/por demasía». La voz del yo poético, luego, se dirige directamente a la «pasajera/nube que iba a salvar lo que ahora arrasa» e invoca de ella la lluvia diciendo «Cala, cálanos más. ¡Lo que era/polvo suba en el agua que se amasa/con la tierra, que es tierra ya y castigo/puro de lo alto!».

A partir de estas palabras, la dimensión y el papel existencial que tiene la lluvia en este caso resultan bastante claros —también por lo dicho con respecto al «castigo»— y lo mismo sucede, a la vez, en los últimos versos del poema:

[...] Y qué importa que impida
la trilla o queme el trigo
si nos hizo creer que era la vida.

En el poema de *Alianza y condena*, por otra parte, el carácter principal de la lluvia es su acción de lavar, de purificar al hombre que...

[...] ante la sorpresa
de tal fecundidad,
se atropella y recela;
siente, muy a lo oscuro, que está limpio
para siempre.

La lluvia siempre ha estado en estrecha relación con el cielo y sus manifestaciones en casi todas las civilizaciones; es ligazón entre cielo y tierra, símbolo de las influencias celestes recibidas por la tierra. Es agente fecundador del suelo: lo que baja del cielo a la tierra representa también la fertilidad del espíritu, las influencias espirituales. En fin, representa también la luz y, como tal, es origen de existencia, sabiduría y gracia⁷.

Sin embargo, ahora es «acoso» y agua que lava «el recuerdo», la memoria. En el poema «Lluvia y gracia», justamente tras el trozo que hemos citado hace poco, con respecto al hombre que está acosado por la lluvia y no comprende su gracia, Rodríguez escribe:

[...] Y no comprende
el castigo del agua, su sencilla
servidumbre

Hay que decir que, en otra ocasión, el mismo autor, explicando su poesía, hace coincidir el término «servidumbre» —el «castigo»— con el término «destino»⁸. Esto nos permite comprender que en este caso la lluvia acosadora simplemente está realizando su destino y por eso no tiene ningún valor negativo. Tal vez se trate, más bien, de una especie de bautismo, un ritual purificador que prepara el poeta al cumplimiento de «la promesa de la noche». En el poema titulado «Hacia un recuerdo» de *Alianza y condena*, está escrito claramente: «No es la memoria lo que busco»⁹. Lo que le interesa al poeta, entonces, es la vivencia del mundo¹⁰, el «contagio»¹¹.

El hecho de que la lluvia caiga sobre el recuerdo y lo lave, por lo tanto, puede relacionarse con un acto de purificación y, al mismo tiempo, de fecundación. La lluvia, de hecho, aunque está «sonando sin lealdad» (v.6), quizás por no cumplir todavía con su destino revelador que por fin lleve el yo poético hasta la contemplación, se presenta como una «enemiga serena» (v.7).

El poeta define la lluvia a través de un verbo de la esfera del oído. Esto es muy importante porque de forma indirecta nos dice que la perspectiva del sujeto poético es sólo de tipo auditivo: está sólo escuchando la lluvia, tal vez desde un lugar apartado, cubierto, que puede ser una casa.

El sentido del oído sigue siendo el único protagonista también al verso siguiente, cuando el texto dice: «Oigo la claridad nocturna y la astucia del viento» (v.10)¹².

El sintagma «claridad nocturna» es claramente paradójico, pero al mismo tiempo ejemplar porque, confirmando lo que hemos dicho con respecto a la naturaleza de «la promesa de la noche», explica mejor el papel que tiene la oscuridad en la poesía de Claudio Rodríguez¹³.

⁷ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant.

⁸ Cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 21.

⁹ *Ibidem*, p. 172.

¹⁰ Cfr. Elide Pittarello: «Revelación de la sombra de Claudio Rodríguez: sentir y conocer» en Carlos Romero (ed.): *L'acqua era d'oro sotto i ponti* (Roma: Bulzoni, 2001), p. 241: «En la obra de Claudio Rodríguez ningún simulacro de la vida puede competir con la vivencia instantánea del mundo».

¹¹ Cfr. C. Rodríguez, Luis García Jambrina (ed.): *Don de la ebriedad. Conjuros* (Madrid: Castalia, 1998), p. 109, III.

¹² Cfr. Luis García Jambrina: *De la ebriedad a la leyenda; la trayectoria poética de Claudio Rodríguez* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999), p. 134: «verso en el que a la paradoja se añade la expresividad frecuente en la poesía de Claudio Rodríguez: la que une vista y oído, sonido y claridad, música y luz».

¹³ Cfr. Ángel L. Prieto de Paula: «La noche solar de Claudio Rodríguez», en *La lim de Arión (De poesía y poetas españoles del siglo XX)*, (Alicante: Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial, 1991), p. 180, apartado IV.

Estas dos palabras definen perfectamente cómo la noche puede ser «sitio privilegiado» para la promesa-revelación y cómo la oscuridad puede volverse lugar fecundo y hasta generador de luz y de poesía. La noche es símbolo del tiempo de las gestaciones, de las germinaciones, que pronto destellarán en manifestaciones de vida. Ella lleva en sí misma simultáneamente el aspecto de las tinieblas en las que fermenta el devenir y el de la preparación del día en el que saldrá la luz de la vida¹⁴.

Por lo dicho, también la relación entre las expresiones «la claridad nocturna» y «la astucia del viento», que, por elección del autor, aparecen perfectamente contenidas en el mismo verso, tiene que ser muy fuerte y resultar muy importante desde el punto de vista simbólico.

El viento en la tradición del pensamiento occidental siempre se relacionó con manifestaciones de origen sobrenatural. Es ejemplar el hecho de que en la Biblia el término hebraico *ruah* indique el viento y al mismo tiempo el espíritu, el aliento y el respiro de Dios¹⁵. En el Génesis, cuando apenas Dios había creado el cielo y la tierra y todavía todo era informe, se dice que el *ruah* de Dios fluctuaba sobre las aguas originarias: es, pues, el principio fundacional. También el término griego correspondiente, *pnêuma*, tiene esta doble acepción de viento y de espíritu divino. Es curioso, además, cómo con este término se indica el respiro que el sacerdote dirige a quien recibe el bautismo y que simboliza la transmisión del aliento vital de Adán por parte de Dios. Por este último aspecto el viento se parece perfectamente a la lluvia que purifica y da nueva vida.

El viento es un elemento muy importante también con respecto a la obra anterior. Está presente en muchos poemas de todos los cinco libros de poesía que Rodríguez escribió: sin duda se puede considerar una constante. Hemos encontrado varios ejemplos con los cuales hacernos una idea más completa de este elemento; sin embargo, la naturaleza reveladora que el viento tiene en este poema —y en toda la poesía de Rodríguez— se puede aclarar suficientemente ya desde las palabras con las que empieza el poema titulado «Un viento», contenido en *El vuelo de la celebración*:

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

Y unos versos más abajo se lee:

Suena con sed de espacio,
viento de junio, tan intenso y libre [...]

Palabras, éstas últimas, que concuerdan perfectamente con las que encontramos un poco más adelante en el texto de «Calle sin nombre», donde el viento se define como

¹⁴ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant.

¹⁵ Cfr. H. Biedermann.

«sediento y fugitivo siempre» (v.11). Con su eterno pasar entre todas las cosas del mundo, con su abrazarlas completamente, el viento manifiesta su doble naturaleza de «aire» y/en «movimiento».

En último análisis, el viento, o más bien su «astucia» (entendida como su capacidad de intervención en el mundo no connotada por ningún sentido negativo) es, junto con la claridad nocturna, la cual en sí misma esconde paradójicamente la luz generadora de vida, y la lluvia que purifica y fecunda, un medio a través del cual *algo* nace y se manifiesta, se revela.

Y el yo poético, de hecho, percibe *algo* —«Oigo [...]» (v.10)— y, en seguida, se pregunta «dónde está, dónde/ese nido secreto de alas amanecidas/de golondrinas?» (v.11). Aquí el término principal es el «nido» —que es «secreto»—, o sea, escondido, profundo.

En la trayectoria poética de Rodríguez, el nido es un elemento, un símbolo, extremadamente importante: el mismo poeta relaciona este término con el lugar «donde nunca se toca la sutura [...] entre los sentidos y la apariencia de ellos»¹⁶. Estas palabras nos testimonian una relación muy fuerte entre este término y lo que ya evidenciamos con respecto a «la promesa de la noche».

A la vez, es interesante también lo que afirma Bachelard con respecto al nido: lo llama «[...] una casa de vida. [...] Para el pájaro que sale del huevo, el nido es una pelusa externa antes de que la piel, completamente desnuda, encuentre su pelusa natural»¹⁷.

Con respecto a lo dicho, entonces, podemos pensar en el nido como en un lugar al mismo tiempo muy acogedor y muy fecundo, igualmente muy secreto, que se encuentra —como el «maleficio»— ahí dónde «se cuaja el ser» y al que sin recelo el yo poético «espera» acceder o, por lo menos, acercarse. Un lugar, entonces, que está exactamente dónde surge la revelación y se encuentra el conocimiento.

Las palabras de Rodríguez, de hecho, nos dan la idea de volverse cada vez más en la búsqueda de este núcleo, de este perfecto origen, de este lugar-límite¹⁸ entre ser y conocer, secreto y protegido, que se compone de «alas amanecidas de golondrinas»: es el alba, o sea, la luz y con ella la misma revelación que también la lluvia, antes «secreto muy fecundo» (v.5), y el viento con su astucia, todavía no habían logrado proporcionarle, sino sólo entrever.

Ambos símbolos, «alas» (que son amanecidas, pues, relacionadas con el alba y luminosas) y «golondrinas», pertenecen a la esfera del cielo y manifiestan levedad y cercanía a la luz. Las golondrinas son simbólicamente mensajeras de la primavera y del renacer de la naturaleza ya desde la lírica griega y, por lo tanto, en la Edad Media se volvieron también símbolo de resurrección. La presencia de las «golondrinas» como elemento poético en la tradición de Rodríguez y su relación con el «nido» está testimoniada ya desde el texto «A las golondrinas» contenido en su segundo libro, *Conjurios*.

¹⁶ Cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 17.

¹⁷ Gaston Bachelard: *La poetica dello spazio* (Bari: Dedalo, 1984²), p. 117. Título original: *La poétique de l'espace* (Paris, 1957). La traducción es mía.

¹⁸ Cfr. Eugenio Trias: *Lógica del límite* (Barcelona: Destino, 1991), pp. 16-17.

Ahora, la pregunta en la que nos encontramos es muy diferente de las dos primeras. Ésta se abre a imágenes muy luminosas y su actitud es de verdadera búsqueda (empieza con el interrogativo «dónde»), no de simple duda —aunque retórica, de todas formas, una duda— frente a una situación indeterminada.

Esto es muy importante porque nos testimonia cómo en una situación de oscuridad inicial se inserta el germen de una luz reveladora que se desarrolla e indica el camino que hay que seguir para llegar al conocimiento.

Más adelante, en el texto, el yo poético siente también que hay «alguien» llamándolo «[...] desde/estas ventanas esperando el alba/desde estas casas transparentes, solas» (v.15-17).

Estas palabras nos revelan más cosas con respecto al ambiente real en que se encuentra el sujeto. Las «ventanas» son por sí mismas elementos arquitectónicos que tienen la función de permitir que la luz ilumine el interior de una construcción como una casa o un edificio. Además estas ventanas están literalmente «esperando el alba», o sea esperando que la luz las penetre: ahora resultan más claras las suposiciones que hicimos con respecto al hecho de que la perspectiva del yo poético es la de quien se encuentra en un ambiente cerrado, en una casa, esperando que la luz del alba entre por los cristales transparentes de las ventanas.

Con respecto a lo dicho del elemento de la ventana, hay que recordar un poema de *El vuelo de la celebración*, «La ventana del jugo», en que su función arquitectónica parece ser respetada y al mismo tiempo enriquecida por una tensión metafísica:

Da tu sabor. De una
vez abre tu mano, viva
naranja, entraña
del aire, humilde
cintura fina
y bravía. [...]

Tan libre siempre,
ácido en el limón, dulce en la fresa,
azul noche de marzo
en la brea,
sabio cristal ardiendo,
rezumando en la vida.

Da, entre calles oscuras,
tu verdad, tu inocencia olorosa,
tu lluvia luminosa. [...]

¹⁹ Cfr. H. Biedermann.

Aquí está claro el papel de la ventana, que se vuelve simbólico «paso» por donde rezuma el «jugo», la esencia, la revelación como ya hacía la «puerta» en el ya citado poema «Salvación del peligro».

Además, hay que señalar que esta función permitió que en la tradición simbólica la ventana se considerara como algo sagrado: en las iconografías medievales, tenía el papel específico de dejar pasar la luz sobrenatural, la luz que penetra del exterior y que corresponde al espíritu de Dios¹⁹.

Tenemos, pues, la luz que ilumina un espacio con un movimiento desde fuera hacia dentro y lo mismo ocurre en el organismo humano con el sentido de la vista: sólo si hay luz entrando a través de nuestros ojos, de nuestras pupilas, podemos ver —y conocer—.

Las ventanas, entonces, se pueden comparar también con los ojos del sujeto: al igual que a través de las ventanas pasa la luz del alba, de la misma forma, a través de los ojos, se manifestará ese *alguien*, o sea «la promesa de la noche», el nido secreto, el alba, la luz, la revelación, que por el momento el yo poético sólo pudo oír.

La proximidad simbólica de estos dos términos está testimoniada también en otros textos²⁰ de Rodríguez, en los que también se asimila la figura del cuerpo a un espacio con puerta, ventanas, muros, tejas, y otros elementos de una casa²¹. Casi confirmando estas hipótesis, ya en el verso siguiente las ventanas se vuelven, gracias a una relación metonímica, «casas transparentes» y «solas».

Entonces, está claro que el sujeto poético está solo: no puede compartir con nadie este tipo de experiencia: la revelación es algo personal, solitario. Además, con respecto a la transparencia atribuida a las ventanas-ojos, hay que decir que en sí, aunque nos permiten ver lo que está fuera de nosotros, los ojos son un límite físico del cuerpo humano, un límite exactamente igual a los cristales de las ventanas cerradas de una casa cualquiera.

Volviendo a dirigir nuestra atención al «*alguien*» que llama al yo poético, es necesario registrar otras expresiones relacionadas con las modalidades de su revelación: más adelante en el texto encontramos unas locuciones adverbiales que nos dicen «cómo» se revela ese «*alguien*», o sea «con destello y ceniza/y con la herencia de sus cicatrices [...]» (v.18-19).

²⁰ Cfr. *Alianza y condena*: «Porque no poseemos», «Viento de primavera», «Un bien», «Oda a la hospitalidad»; *El vuelo de la celebración*: «Lo que no se marchita», «Noviembre».

²¹ Con respecto a la identificación del cuerpo como una «casa», hay que recordar que este concepto es muy común en el budismo y muy frecuente en casi todas las civilizaciones que creen que el cuerpo es habitado por una o más almas. Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant. Esta relación entre cuerpo y casa (entendida como espacio circunscrito en que se puede estar, habitar) también se puede individualizar en occidente en la misma división antitética entre cuerpo y alma: el cuerpo cierra en sí el alma, que lo habita hasta que a través de la muerte se quede libre. Con respecto al nacimiento de la división entre cuerpo y alma en la cultura occidental, véase Umberto Galimberti: *Il Corpo* (Milano: Feltrinelli, 1987). Interesante además es notar como con el encarnarse de Dios en un cuerpo humano, con la llegada de Cristo, el cuerpo ya no es sólo «casa» del alma, sino se vuelve «templo» (en San Pablo, 1 Con. 3,16-17 y Efe. 2, 21-22). También en la literatura española, con respecto a este argumento, tenemos un antecedente muy importante que Rodríguez conocía perfectamente: es el poema de San Juan de la Cruz conocido con el nombre de «Subida del monte Carmelo» o «La noche oscura».

Ya desde una primera lectura estos términos parecen tener sentido sólo si en nuestro análisis nos referimos a un nivel de tipo existencial. Fijándonos un poco en el significado de las palabras que constituyen el binomio inicial, los dos términos se podrían referir simbólicamente al momento del nacimiento (o re-nacimiento, si pensamos en el ciclo de la naturaleza) y de la muerte.

Con respecto al primer término, «destello», en el poema «Viento de primavera» de *Alianza y condena* leemos:

[...] Y se aligera
la vida y un destello generoso
vibra por nuestras calles.

Estas palabras nos revelan que el término designa la «chispa» de la vida, el estallido de la fuerza vital que lleva la nueva estación primaveral; es como una llama, un resplandor que el viento fecundador de la primavera transporta hasta alcanzar todas las cosas, para su renovación.

Por otra parte, la «ceniza», en la tradición poética de Rodríguez, se refiere frecuentemente al polo de los símbolos más negativos (¿el miedo?, ¿la culpa?)²²:

y saben cómo
susurra la ceniza en los dientes del lobo²³.

Esto resulta muy claro si pensamos en el simbolismo de la ceniza: es lo que queda de una combustión, después de la extinción del fuego y, por eso, significa sobre todo muerte y penitencia. En la cultura cristiana occidental especialmente, la ceniza, que evoca por su levedad el polvo, le recuerda al hombre su origen e indica dolor y pensamiento («pulvis es et in pulverem reverteris», Gen. 3, 19); también en el Antiguo Testamento, la ceniza es símbolo de sufrimiento y luto.

Sin embargo, no es sólo un símbolo negativo que indica la muerte: en otras civilizaciones, la ceniza tiene unas funciones mágicas relacionadas principalmente con la germinación de la semilla y con la vuelta cíclica de la vida²⁴. También Rodríguez resulta atento a este tipo de interpretación, a la posibilidad de la redención de la ceniza, que por intervención externa de «Una luz» (*Alianza y condena*) se vuelve —al par que la noche, que la oscuridad— sitio desde el cual sale otra llama, otro destello de vida:

[...] Este
beneficio que de vicioso aliento

²² Véase la larga respuesta de Claudio Rodríguez a la pregunta de José Paulino Ayuso sobre la presencia en su obra de la culpa o el miedo en «Entrevista» de José Paulino Ayuso (ed.): *Claudio Rodríguez* [Monográfico], *Compás de Letras* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, n.º 6, junio 1995), p. 27.

²³ Cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 225, «Lo que no marchita».

²⁴ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant.

hace rezo, cariño de lascivia,
y alza en la ceniza, llama, y da
a la sal alianza

Según lo que hemos dicho hasta ahora con respecto a este primer binomio, «destello y ceniza», entonces, se puede afirmar que las modalidades de revelación de ese «alguien» se realizan especialmente en términos existenciales y se muestran precisamente en el límite entre nacimiento y muerte. Ambos, nacimiento y muerte, se deben de entender no como dos tiempos distintos y completamente separados, sino como unos particulares lugares de frontera, de paso, de transformación, en los que sólo hay sentido en el continuo proceso de adelantamiento del devenir.

De forma distinta, lo mismo se realiza también en la expresión siguiente, en la otra forma de manifestación de ese «alguien» que en el texto llama al yo poético: la que se expresa a través de «la herencia de sus cicatrices». Esta expresión probablemente se refiere, como la ceniza, a lo que queda: la herencia de unas cicatrices es en sí la experiencia de un dolor vivido, de unas heridas antiguas. Una cicatriz es al mismo tiempo lo que queda de una herida y lo que la cubre: el recuerdo de un dolor pasado que ya no duele:

[...] Así, así, sin limosna,
sin tregua, entra, acorralla,
mete tu cruda forja
por estas casas. De una vez baja, abre
y cicatriza esta honda
miseria²⁵.

El elemento de la «herida» en la poética de Rodríguez es fundamental ya que se refiere directamente al acto de conocer y más precisamente en relación con el dolor que surge del conocimiento y con la formación de la conciencia de que la única verdad es el devenir continuo y profundo de la vida, su eterno morir para volver a nacer sin que eso aparente portar algún significado²⁶. En este caso, como se puede ver, la revelación se realiza en el nivel del acto de conocer, de la toma de conciencia, aunque siempre delante de la frontera, del límite del devenir de la vida²⁷.

Si seguimos pensando en el cuerpo como en una casa y en las ventanas como en unos ojos (los del yo poético) que esperan el alba, de la misma forma, la «puerta» sería alegóricamente una boca. Con respecto a la figura de la puerta, hay que decir que es símbolo de paso de un estado de vida a otro prácticamente en cada civilización y que es muy importante en la tradición judeocristiana por ser precisamente el acceso a la revelación²⁸.

²⁵ Cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 146, «Noche en el barrio».

²⁶ Con respecto al símbolo de la «herida» cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 136 «Cáscaras»; p. 159, «Nieve en la noche»; p. 178, «Como el son de las hojas del álamo»; p. 187, «Oda a la niñez»; p. 201 «Herida en cuatro tiempos».

²⁷ Cfr. E. Trias, pp. 445-446.

²⁸ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant.

En este caso «esta puerta» (v.20) sería la boca del mismo sujeto poético, que, aunque «cerrada se hace música» (v.20) y que, diversamente de las ventanas-ojos, sólo espera «una mano que la abra» (v.21). Esta mano²⁹ sólo puede ser la del mismo poeta que está presto para salir a la calle, la que dentro de un momento abrirá aquella puerta, aquella frontera, aquel lugar-límite que sólo puede ser sobrepasado por el canto, al que sólo puede acercarse la poesía.

Es la condición del amanecer —de la vida y del conocimiento— en ósmosis con la del canto que empieza; es la condición de espera para concederse a la contemplación y a la revelación «sin temor y sin polvo» (v.22): sin miedo (verdadero polo negativo de la poesía de Rodríguez) y sin ceniza, o sea, con un nuevo nacimiento.

Al final de la primera parte, el poeta está ya en la calle y, tras mirar alrededor, se pregunta «¿Y dónde los vecinos?» (v.22). Se encuentra en una «condición» de soledad: no puede compartir con nadie este momento, ya que este tipo de experiencia es individual, exclusiva del que la intenta.

2. La espuma de la huella. El tiempo del límite

La segunda parte empieza con un verso que nos muestra lo que está ocurriendo en el ambiente en que se encuentra el sujeto poético: «Está ya clareando» (v.23). Este verso es muy importante porque nos testimonia un cambio de perspectiva espacial con respecto a la que teníamos en la primera parte del poema. Ya no estamos en un espacio cerrado en comunicación con el exterior a través de «pasos» como puertas y ventanas; ahora, la perspectiva que se abre en el texto es la que hay «detrás de» aquellas puertas y ventanas, es la que se desarrolla «fuera» de la casa.

El yo poético, al final de la primera parte, había traspasado aquel límite («¿Y dónde los vecinos?») y ahora está tan en contacto directo con el espacio exterior que precisamente empieza describiendo lo que ocurre en este ambiente alrededor suyo. Nos describe lo que ve, de lo que se da cuenta al salir de la puerta de su casa: es la hora del amanecer.

Volviendo a la idea de la oscuridad como categoría básica, nos parece interesante, con respecto al comienzo de esta segunda parte, señalar ciertas ambivalencias que el lenguaje simbólico utilizado por Rodríguez consigue *com-prender*.

Estamos en el proceso del alba, poco a poco la luz física se está mostrando. Antes era de noche, antes estábamos en plena oscuridad, por lo cual deducimos que el poema se desarrolla a partir de una condición de oscuridad, exactamente de la condición de falta de luz física que

²⁹ *Ibidem*. Nótese que la palabra *manifestación* tiene la misma raíz de *mano*: es casi como si se manifestara sólo lo que está al alcance de una mano.

³⁰ Cfr. Fernando Yubero Ferrero: «La noche clara de Claudio Rodríguez: hacia *Casi una leyenda*», en José Paulino Ayuso, p. 144: «[...] en *Casi una leyenda*, se persigue el instante de claridad, la revelación de la verdad en lo escondido, a través de la luz, pero también a través de la oscuridad y la noche»; «Unas de las características de las imágenes en *Casi una leyenda* es que se lanzan aquí a un tanteo, una exploración en lo oscuro, como modo de acceso al conocimiento».

hay durante la noche o, como vimos, en los lugares cerrados³⁰. Sin embargo, está naciendo una luz que es el alba de la contemplación, de la revelación (o sea, del conocimiento) que, como deducimos en la primera parte, el yo poético esperaba. Aun estando así las cosas, la condición de anterior oscuridad —esta vez, relacionada directamente con el conocimiento— en que el poema nace y se desarrolla no cambia: siempre, internamente o externamente a la perspectiva fenomenológica del yo poético, hay esta condición de falta de luz que, en la poesía de Rodríguez, es generadora de una *nueva* luz.

Estas ambivalencias, se realizan en el texto poético simultáneamente ya que se encuentran en el ámbito de una *co-habitación* y *co-pertenencia*. Esto proporciona una «suspensión» del juicio que no permite una sola interpretación unilateral y, a la vez, permite un «deslizamiento» hacia el espacio del límite³¹, de la frontera entre los planos: es el lenguaje poético que se desarrolla a partir del carácter ambivalente del *símbolo*³². Esta ambivalencia, esta característica del símbolo es indispensable ya que es lo único que en sí *com-pone* la totalidad de la experiencia del mundo del sujeto poético: en toda la poesía de Claudio Rodríguez hay una dimensión abierta en la que, al mismo tiempo, fluctúan y lindan el plano físico y el metafísico³³.

De la interpolación, de la mezcla ambivalente del plano físico con el metafísico, tenemos otras pruebas en los versos siguientes, cuando desde el caos de la anterior oscuridad, por fin, salen y se muestran las primeras cosas. La revelación se realiza «cuando las semillas de la lluvia/fecundan el silencio y el misterio» (v.24-25), cuando la lluvia, elemento del ambiente físico, recibe el influjo positivo de la nueva luz naciente y vuelve a su papel de siempre, purificando y fecundando el «silencio» y el «misterio»: la recuperada capacidad fecundadora de la lluvia, simbolizada por la figura de «las semillas»³⁴, realiza su efecto en el vivo contacto del verso con estos dos elementos estrechamente relacionados entre sí.

Éstos dos elementos se pueden referir, por una parte, al ambiente externo, físico, ya que describen el lugar donde se encuentra el sujeto poético determinando también la perspectiva

³¹ Cfr. E. Trías, p. 402: «Debe intentarse concebir el ser enraizado en ese límite del lenguaje y del mundo, límite entre el decir, el pensar-decir, y lo que no puede ser dicho (o referente de silencio), límite entre lo que comparece, como aparición y presencia, y lo que se rehuye o resiste a toda comparencia dentro del *cerco del aparecer, o mundo*».

³² Cfr. U. Galimberti: *La terra*, pp. 39-40: «[...]l'immagine [...] si concede alla *fluttuazione dei significanti* e al loro *slittamento* in sensi concettualmente diversi, ma per l'immagine adiacenti [...]», «Se il concetto è segno, l'immagine è simbolo»; p. 57: «A cavallo di due o più codici, di due o più mondi, i simboli, si trovano sempre a quei confini dell'ordine costituito [...]. Da questa zona di confine, i simboli possono operare perché grazie alla loro eccedenza semantica, designano questo *ma anche* quello, e perciò a differenza dei segni, non si inseriscono in un ordine, ma tra gli ordini [...]».

³³ Cfr. E. Trías, p. 222: «Sólo a través del *símbolo* puede expresarse y exponerse esa disimetría entre lo que puede, en el límite *decirse* y lo que «debe» permanecer oculto y en secreto [...]. Sólo el símbolo expone ese anonadamiento de la palabra en su silencio, o esa paradójica exposición de lo nouménico [...] o ese *decir lo indecible*».

³⁴ La semilla que muere y se multiplica es el símbolo de la vida del mundo bajo tierra de la que se desarrolla a la luz del día: desde lo no manifestado a la manifestación; su simbolismo representa la alternancia de los ritmos de la vida y la muerte; cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant.

de su mirada (un lugar que se presenta con las mismas condiciones primordiales que se encontraban antes de la misma creación, en la primera noche del mundo, en la oscuridad fecunda de la que habría salido el primer día) y, por otra parte, pueden referirse también a la dimensión interior del yo poético. Precisamente por ese último aspecto, en ellos vuelve la actitud de espera hacia algo que se percibe (silencio), pero que no se conoce (misterio), que sólo se entrevé. Tal como habíamos señalado en la primera parte de nuestro análisis con respecto al elemento de «la promesa de la noche», del alba.

Con respecto al elemento «misterio», es importante señalar su presencia en la trayectoria poética de Rodríguez ya desde su primer libro. En el fragmento VI del Libro Primero de *Don de la ebriedad*, encontramos este elemento en relación con importantes interrogaciones:

Yo pregunto qué sol, qué brote de hoja
o qué seguridad de la caída
llegan a la verdad, si está más próxima
la rama del nogal o la del olmo,
más la nube azulada que la roja.
[...]
Misterio.

Preguntas que encuentran respuesta sólo en el «misterio» de la naturaleza, de la vida misma que es vida entendida como un camino³⁵, casi sin sentido, hacia lo inconocible de aquella verdad que siempre se esconde y que, a su vez, es misterio: el devenir de todas las cosas. Lo que dice luego en otro fragmento del mismo libro, en el «Canto del despertar», nos permite entender mejor este último aspecto del «misterio»: todas las criaturas somos obra de la naturaleza que se pierde en el misterioso proyecto de su devenir, mientras que lo único que queda, que resucita y vuelve a vivir es precisamente sólo este proyecto infinito, este misterioso camino sin meta:

Tibia respiración de pan reciente
me llega y así al 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.

³⁵ Cfr. *Don de la ebriedad*: «Canto del despertar», «Canto del caminar» y los fragmentos IV, V, VI del Libro Tercero; *Conjuros*: «A las puertas de la ciudad», «Cosecha eterna», «Dando una vuelta por mi calle», «Alto jornal», «Siempre será mi amigo», «El baile de Águedas»; *Alianza y condena*: «Por tierra de lobos», «Eugenio de Luélmo», «Viento de primavera», «Nieve en la noche», «Ajeno», «Hacia un recuerdo», «Oda a la niñez», «Oda a la hospitalidad»; *El vuelo de la celebración*: «Ballet de papel».

El «misterio de un camino» entonces, del mismo camino que «sigilosas huellas»³⁶ sondan y, al mismo tiempo, parecen trazar por los valles de Castilla; sin embargo «la aventura ha servido de poco»³⁷ y lo único que se puede hacer es:

[...] De mí, de estos
amigos, de esta luz que no da abasto
para tanto vivir, de nuestros días
idos de nuestro tiempo acribillado,
hay que sacar la huella, aunque sea un trazo
tan sólo, un manchón lóbrego
de sombrío pulgar, aunque sea al cabo
por un momento, éste de ahora, y nadie
jamás sea su amo
mientras, la luz en luz, se nos va³⁸.

De este camino hay que tratar de no perder la «huella» que es la herencia de una vida, la honda señal que se puede sacar a la luz sólo en el momento en que llega la poesía, ya que esa señal es la poesía misma³⁹.

Y la revelación, entonces, no se muestra sólo a partir del momento en que en el ambiente externo la lluvia actúa en el mundo de las cosas junto con la claridad naciente del alba nueva, sino también mientras: «la espuma de la huella» (v.26) suena «en inquietud, con estremecimiento» (v.27) precisamente dentro del yo poético: también en lo más profundo del hombre, donde sólo había tinieblas, algo empieza a mostrarse.

Es la «espuma» de esta huella, de este paso, de este camino, la que se muestra, la que sueña. Con respecto a este elemento hay que citar el poema de *Alianza y condena* titulado precisamente «Espuma», ya que nos explica perfectamente lo que se entiende evocar en el texto con esta imagen:

[...] Y es en ella
donde rompe la muerte, en su madeja
donde el mar cobra ser, como en la cima
de su pasión el hombre es hombre, fuera
de otros negocios: en su leche viva.

La «modesta espuma», que es el momento del uso, el roce, el acto de la entrega y que nace «bajo la quilla, frente al dique, donde existe amor surcado como en tierra la flor», representa

³⁶ Cfr. C. Rodríguez, J. García Jambrina (ed.), p. 111, IV.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 174, «Un momento».

³⁹ Cfr. E. Trias, p. 414.

aquel límite, aquella frontera donde se hace real el dolor, la herida, el conocimiento, aquel lugar donde se manifiesta la esencia misma del hombre: la música de la mano que en la primera parte abrió la puerta, el «paso» —hacia la revelación, la vida— ahora se presenta al yo poético como el ritmo, el compás de unos pies, verdaderos instrumentos del acto de andar por la calle que se le abre delante para recorrer el camino de la vida.

Sin embargo, se presenta como una andanza inquieta, un caminar «en inquietud»: actitud, entre el temor y el deseo, de quien espera impacientemente algo que aún no ve, no se muestra, pero que está allí, casi al alcance, como un nuevo e inminente nacimiento; y al mismo tiempo, es estremecido, conmovido, «como si fuera la primera vez/entre el aire y la luz y una caricia» (v.28-29).

La actitud, el sentimiento profundo del sujeto cambia en relación con el exterior. Gracias a la contemplación, al contacto con el ambiente externo, en el yo poético se advierte un cambio de sensibilidad, un «despertar» que se realiza paralelamente al brotar de la luz física del nuevo amanecer; un cambio que lleva el mismo yo poético a un alba nueva: el alba de la revelación que le permite, una vez más, sentir, percibir «el aire», «la luz» y la «caricia» de las cosas con la misma verdad e inocencia⁴⁰ de la «primera vez», con un conocimiento puro.

A partir de este momento, el yo poético intuye que, saliendo de la oscuridad, transfiguradas por la nueva luz, las cosas «ya no importan como antes» (v.31), en suma, que al hacerse revelación pura, no tienen el mismo sentido de siempre⁴¹. En el texto se muestra una primera serie de cosas que parecen literalmente salir flotando de un mar de oscuridad «el canto vivo en forja/del contorno del hierro en los balcones,/las tejas soleadas/ni el azul mate oscuro/del cemento y del cielo» (v.31-35). Estos elementos nos muestran la mirada del yo poético que cambia perspectiva volando⁴² sobre las cosas del mundo que la luz le va entregando. Sus ojos están esperando el éxtasis de la contemplación: un alba tan fuerte y tan clara que pueda mostrarle todas las cosas tal como son y, de esta manera, deslumbrar su misma mirada, su mismo cuerpo.

Sin embargo, este éxtasis no puede realizarse sin el esfuerzo del sujeto poético que se tiene que entregar a la calle: «La calle se está alzando. ¿Y quién la pisa?» (v.36). Este verso constituye una anticipación de la parte final del poema en que se realiza dicho éxtasis y, al mismo tiempo, contiene una llave interpretativa fundamental: a medida de que la calle «se va alzando», se acerca al cielo y se ilumina (pensamos en lo que hemos dicho con respecto a las «alas amanecidas de golondrinas»), y el yo poético se va entregando al camino, a la calle, él mismo

⁴⁰ Cfr. *Alianza y condena*: «Eugenio De Luemo», «Lluvia y gracia», «Oda a la niñez»; *El vuelo de la celebración*: «Lo que no marchita»; además véase lo que dice Claudio Rodríguez en «Entrevista» de José Paulino Ayuso (ed.), p. 28: «[...] la inocencia es el origen de la vida, de la poesía. Con la inocencia no me refiero a una edad de la vida, sino a una condición humana. Está como sustrato más profundo del ser [...]».

⁴¹ Cfr. Antonio García Berrio: *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez* (Málaga: Aire Nuestro, 1998), p. 363: «[...] el poeta se adelanta a declarar la condición activamente progresiva de su memoria»; véase nota 2 también.

⁴² Cfr. Fernando Yubero Ferrero, p. 132, apartado 2; y p. 134: «La mirada del poeta se eleva, «coge fervor» y se hace música [...]».

pierde su identidad, ya que en el éxtasis contemplativo el sujeto que contempla se mezcla con el objeto contemplado.

Sin embargo, este verso sólo es un preludeo, una primera tentativa. Para el sujeto poético, ha llegado el momento de decidir si entregarse a esta andanza, si vale la pena empezar el camino, de ir por la calle, en suma, de vivir. En el texto encontramos otra interrogación: «¿Hay que dejar que el paso, como el agua,/se desnude y se lave/algunas veces seco, ágil o mal templado;/otras veces, como ahora/tan poco compañero, sin entrega ni audacia,/caminando sin rumbo y con desconfianza/entre un pueblo engañado, envilecido,/con vida sin tempero,/con libertad sin canto?» (v.37-45).

Las palabras de esta larga pregunta suenan a duda existencial y, a la vez, a fuerte denuncia en contra del pueblo de la humanidad. Primero el poeta se pregunta si es verdaderamente necesario «dejar el paso», que a veces puede ser «seco, ágil o mal templado» o, como en este momento, «poco compañero» y «sin entrega ni audacia»⁴³, «se desnude» (o sea busque el verdadero contacto, el puro conocimiento) y «se lave» (se purifique, se vuelva inocente y fecundo), caminando «sin rumbo y con desconfianza» (condiciones existenciales al que llega con su razonamiento) en el medio de un «pueblo engañado, envilecido» que lleva al cabo una existencia inconsciente e infecunda (el tempero es el estado en que se encuentra la tierra cuando está lista para la siembra) y que se cree libre, pero sólo tiene una libertad incompleta: lo que le falta es la verdad de la revelación, la verdad del dolor que nace de la condición humana, que sólo la poesía, «el canto», puede proporcionar.

En este punto del poema la disposición gráfica registra un momento de suspensión: hay un espacio blanco, un trazo de separación, un verso de silencio. Esta elección gráfica querida por el poeta refleja perfectamente el estado en que se encuentra el sentir del yo poético, suspendido en plena duda, en medio de la reflexión sobre qué hacer.

Sin embargo, cuando, tras el tiempo de un lento respiro, el canto vuelve a empezar, nos encontramos en un ambiente completamente transfigurado: por fin, el yo poético decidió entregarse al camino⁴⁴, a la calle y es esta elección, el gesto de la entrega⁴⁵, el que le proporciona la revelación y el contacto con la calle. Lo primero que se revela es «esta acera» que hasta «le habla»: es la misma calle que antes se estaba alzando y que ahora se dirige al sujeto poético y se revela⁴⁶ «como un ala» (v.46). No sólo la acera le habla al yo poético, también «esta pared en sombra/con la cal sin tomillo» (v.47-48), que le «fija» y le «talla» y «sin vuelo sin suerte/la juventud perdida» (v.48-49).

⁴³ *Ibidem.*, pp. 363-364; véase nota 3 también.

⁴⁴ Cfr. Ángel L. Prieto de Paula, p. 169: «[...] a él [este ritmo andariego] se ha referido muchas veces el autor, quien ha afirmado que varias composiciones nacieron mientras caminaba, al compás natural de los pasos sobre la tierra».

⁴⁵ Cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 132, «Gestos».

⁴⁶ La revelación, o sea la manifestación de la verdad o de la realidad suprema a los hombres, siempre se realiza a través de la palabra: Dios *habla* cuando crea el cielo y la tierra (cfr. Gen. 1; Sal. 33,6) y también cuando se releva a los hombres (cfr. Juan 1, 1-18; y en todo el Antiguo Testamento, donde la voz de Dios habla directamente con los profetas). Véanse el fragmento V del Libro Tercero de *Don de la ebriedad*.

El elemento de la «pared en sombra» representa sin un límite físico que conlleva el desconocimiento. La «cal» que cubre la pared, en la tradición poética de Ridríguez, se parece, tal vez por el color blanco, al elemento de la nieve. Precisamente hay un poema, «Nieve en la noche», de *Alianza y condena*, en que estos dos elementos están estrictamente relacionados:

[...] Es la feria
de la mentira: ahora
es mediodía en plena
noche, y se cicatriza
la eterna herida abierta
de la tierra, y las casas
lucen con la cal nueva
que revoca sus pobres
fachadas verdaderas.

El blanco es un color muy importante desde el punto de vista simbólico, ya que designa el «candidato», o sea alguien que va a cambiar su estado para otro más importante y que, justo en el rito, se viste de blanco (*candidus*)⁴⁷. Es el color que simboliza el paso de la noche a la mañana y del día a la noche y, como consiguiente, de la vida a la muerte y de la muerte a otra vida. Es el color privilegiado para los ritos a través de los cuales se realizan las transformaciones del ser, según el esquema clásico de cada iniciación: muerte y renacimiento. Es, en suma, el color del límite, el color del vacío en que fluctúa quien está suspendido entre dos polos distintos: el color del alba, de aquel momento de vacío total, que es suspensión entre la noche y el día.

Según este tipo de interpretación no es difícil ver la nieve y la cal como elementos que se refieren a un profundo cambio de estado: por debajo de la nieve, en la estación invernal, la vida vuelve a empezar para luego brotar en primavera. Sin embargo, el destino de la nieve, «tan querida otro tiempo»⁴⁸, su tarea, no da luz, más bien ciega a los hombres de la misma manera en que la cal cubre las «pobres fachadas verdaderas»⁴⁹ de las casas: es la cicatriz que cubre la herida, el dolor, la honda verdad de la existencia de todas las cosas y que impide a quien mira la revelación y el conocimiento de lo que hay debajo.

También el sintagma «sin tomillo» nos da la idea de lo poco fecunda que es esta pared: probablemente se refiere al hecho de que el tomillo es una planta que crece en lugares áridos, entre las piedras y probablemente también cerca de los muros, en sus grietas⁵⁰: esta es una pared, un muro impenetrable al conocimiento y completamente sin vida que, además, «fija» y «talla» al yo poético que intenta hacerse con la verdad que esconde. Esta pared es la misma muerte, el

⁴⁷ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant.

⁴⁸ Cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 159.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Cfr. Alfredo Cattabiani: *Florario; miti, leggende e simboli di fiori e piante* (Milano: Mondadori, 1996).

fin que determina y define —eso quiere decir el uso reflexivo de «me fija» y «me talla»— la existencia (el *estar fuera*) de cada ser que deja ir sus pasos por la calle de la vida. Por otra parte, también «la juventud perdida» nos lleva al recuerdo de la edad del entusiasmo⁵¹ y de las más importantes transformaciones y, al mismo tiempo, a la amarga conciencia del paso del tiempo, del devenir «sin vuelo sin suerte».

Es frente al límite que en el hombre nace la conciencia de su situación, de su existencia en el mundo, de su vida que se va perdiendo con el tiempo; pero es también frente al límite que el hombre consciente puede escoger caminar en la vida, en la realidad, con ojos diferentes⁵². En el mismo verso, el texto dice: «Hay que seguir. Más lejos...» (v.49).

Tras los puntos suspensivos, a partir del verso siguiente se abre otra vez un momento en que el texto poético parece iluminarse. Los cuatro versos anteriores eran largos y tenían un ritmo lento; ahora empieza un ritmo más rápido, debido a los eptasílabos, en que las cosas de las calles y el sujeto poético se mezclan como en un baile. «Y voy de puerta en puerta/calle arriba y abajo» (v.50-51). Es el yo poético quien en la acción de caminar («sin rumbo», v.42) se nos muestra y, al mismo tiempo, se nos esconde mezclándose con la misma calle que «camina» con él por debajo de sus pies.

Es necesario, en este momento, no olvidar lo que dijimos antes con respecto a «la espuma de la huella»: el contacto «vivo» funde al sujeto con la realidad de la calle y le permite ir, al igual que la calle, «de puerta en puerta», «arriba y abajo». Paradójicamente, este proceso que va hacia una despersonalización resulta más claro y hasta se completa en los versos siguientes, cuando aparece otra acción, la de «querer»⁵³: «quiero ver esa cara» (v.53). Las mismas palabras se repiten en el primer hemistiquio del verso final de esta segunda parte, seguidas por otro muy marcado —la cesura está constituida por un punto firme— que dice: «Y verme en ella.» (v.61).

Lo primero que nos llama a la atención es la disposición de las dos partes de versos iguales: están colocadas exactamente antes y después de una serie muy compacta de siete versos (v.54-60) y forman un verdadero marco. Dentro del espacio de estos siete versos, definido por el marco, se encaja perfectamente la descripción de la cara que quiere ver el yo poético, que poco antes dijo también: «y quiero verla antes de que me vaya» (v.51). Antes de que, según la interpretación existencial, madure su destino, llegue la muerte.

⁵¹ Cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 14: «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 la terminología cristiana, de fervor».

⁵² Cfr. U. Galimberti: *La terra*, p. 85: «La consapevolezza della *situazionalità* e del *limite* che ogni situazione comporta è ciò che consente all'io di *de-situarsi*, cioè di sporgere dalla sua prospettiva [...]».

⁵³ A diferencia de la acción de «ir» —aquí tratada como un caminar sin destino, sin una meta elegida por una voluntad— la acción de «querer» implica desde el punto de vista de la personalidad un grado de conciencia superior: a través de esta acción la misma personalidad se exterioriza, se muestra, se revela. Es interesante recordar la derivación etimológica del verbo «quiero»: a la acción de la voluntad se superpone el significado del verbo latino «*quaero*», o sea «busco».

Es un verdadero autorretrato. Es su misma cara la que quiere ver el sujeto poético.

Y la quiere ver «a media ventana», «transparente y callada». El primero de estos dos adjetivos, que aquí se pueden referir a la cara como a la misma ventana, en la primera parte del poema se encuentra referido al núcleo casas-ventanas-ojos (v.17). Esto nos permite comprender que, en este momento, el sujeto poético está delante de su imagen reflejada por el cristal de una ventana, delante del reflejo de su cara. Esto explica también el segundo adjetivo que se puede relacionar, por una parte, a la situación real en que se encuentra el yo poético y, por otra, al asombro que esta visión provoca en él.

En el verso siguiente el texto dice «junto al asombro de su intimidad». Es la cara transparente y callada, que manifiesta la maravilla de quien por primera vez descubre tener tanta intimidad, tanta fraternidad «con la cadencia del cristal sin nido». La «cadencia» se refiere a lo más profundo⁵⁴, a la esencia de aquel «cristal sin nido» delante del cual se queda parado el sujeto poético y donde se proyecta el reflejo. Es un cristal que se encuentra todavía a oscuras. Si la luz lo deslumbrara no podría producirse aquel fenómeno que muestra su reflejo.

Luego la quiere ver «transfigurada por la luz» que está surgiendo al rededor y también «por el reflejo duro de meseta»: este último dato es, por una parte, una referencia a la particular luminosidad del ambiente geográfico de la meseta y, por otra, una confesión biográfica. Es como si la cara fuera transfigurada por el «duro reflejo» de la meseta, del ambiente donde creció y, al mismo tiempo, fuera ella misma reflejo de aquella tierra⁵⁵. Finalmente, la quiere ver sin pudor (que en el texto está «desvalido»), o sea sin temor (véase el final de la prima parte) asomada en silencio y aventura⁵⁶.

«[...]Y verme en ella» (v.60). Es justamente a través del reflejo que el sujeto poético con su mirada puede ver su misma cara, puede, por fin, *reconocerse*: este proceso de reconocimiento a través del reflejo lleva al yo poético a la conciencia de que él ya *está fuera*, en medio de la calle, o sea lo lleva a la conciencia de que existe.

Este proceso empezado por la voluntad de ver «esa cara» en el reflejo de un cristal no acaba en el simple reconocimiento de una identidad. El sujeto poético consigue más, ya que en el reflejo reconoce también la honda intimidad que tiene su cara «con la cadencia del cristal». Ver su propia cara reflejada en el cristal le proporciona al yo poético la última y más profunda conciencia de la fusión entre sí mismo y las cosas. Esta conciencia le lleva, en la tercera y última parte del poema, al éxtasis que nace del proceso de contemplación, en que la personalidad del que contempla se anula en la mirada y luego se deshace en el contacto con la realidad contemplada.

54 Cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 121, «Ballet de papel».

55 Sin embargo, Philip W. Silver comenta: «Hemos dicho que el poeta callejea solo; he aquí que de repente nos encontramos en una ciudad; hay otro ser humano», («Poesía última de Claudio Rodríguez», en *Revista hispánica moderna*, vol. 45, n.º 1, junio 1992).

56 Cfr. C. Rodríguez (ed.), p. 17: «Pero de lo que se trata es de la aventura. La poesía es aventura-cultura. Aventura o leyenda, como la vida misma. Fábula y signo. Y temple, repito, en vibración como fondo del misterio».

3. Tú no andes más. El tiempo de la luz

«Ha amanecido. Y cada esquina canta,/tiembla recién llovida.» (v.62-63). Estamos sin duda en el tiempo de la luz: por fin, ha llegado la luz de la mañana y todo se revela, se muestra. Pero, ¿esta mañana es de verdad una mañana de luz física tras una noche de lluvia, o más bien lo que nace en el proceso poético del texto es un nuevo día «interior», un alba de revelación, de conocimiento? El discurso poético de Rodríguez es una continua tensión entre el plano físico y el metafísico⁵⁷ que se expresa precisamente en el límite⁵⁸ donde se mezclan y se confunden estos dos polos opuestos⁵⁹. Por su naturaleza simbólica, esta característica provoca, en el mismo discurso, un sentido «nuevo» que proporciona simultáneamente muchas lecturas y muchas interpretaciones diferentes⁶⁰.

A lo largo del texto se ha desarrollado un proceso que ha llevado al yo poético desde una situación de oscuridad en que sólo había caos, duda y desconocimiento del sí y de la realidad, pasando por un espacio intermedio de luz y sombra en que el yo reconoce su identidad y el mundo, hasta un estado final completamente transfigurado por una nueva luz en que, como veremos, la contemplación de la realidad que se revela actúa en él, en su identidad como para que se confunda con la realidad.

Es el «canto» de la luz, la pura revelación, la que invade «cada esquina», cada lugar que «tiembla» como estremecido, fecundado por la lluvia que ha terminado su tarea y se ha ido lentamente y en silencio. Todo lo que «canta», es lo que se revela, que se manifiesta a la luz de esta nueva mañana.

«Están muy altos/el cemento y el cielo.» (v.63-64). Aquí tenemos la perspectiva vertical que nace de un movimiento de ascensión: esto se nota en la yuxtaposición de dos elementos tan diferentes y que se refieren a planos opuestos como pueden ser lo bajo y lo alto, la tierra y el cielo, el no-poético y el poético, en fin, lo físico y lo metafísico. Es otra vez la luz la que consigue poner en comunicación cosas tan diferentes, hasta confundirlas: el «cemento» y el «cielo», ahora son ambos «altos», se han «alzado». Los mismos elementos se encontraban relacionados en el texto también antes, pero lo que los comunicaba era el color «azul» que era «mate oscuro», casi gris: un color muy pesado, de un cielo en tempestad y del cemento, del alquitrán.

«Me está llamando el aire con rutina,/sin uso.» (v.65-66). Se revela también aquel *alguien* que encontramos ya en la primera parte: es el aire que, como la luz, revela a los ojos del yo poético el mundo y literalmente le *llama* a la visión: es una mañana como muchas en que la luz cumple con su destino, llega e ilumina, y esto es la «rutina»; sin embargo, cada vez es un

57 Cfr. Ángel L. Prieto de Paula, p. 162: «[...] Rodríguez otea espacios de espiritualidad en los que se vislumbra la posibilidad de la unión, y [...] el lastre corporal contrapesa la evasión elevadora, por lo que su poesía [...] queda en estado de habitual tensión, aferrada con tanta fuerza a las alturas a que aspira como a la tierra de que proviene».

58 Cfr. E. Trías, p. 406.

59 Cfr. Ángel L. Prieto de Paula, p. 165: «Momento climático de la poesía de Rodríguez es el señalado por la aspiración inopinada de un resplandor que consigue, no ya el concierto de los dos aludidos mundos, sino su unificación o fusión».

60 Cfr. U. Galimberti: *La terra*, p. 44; y también E. Trías, p. 411.

«nuevo día», un día en que se hace manifiesta la revelación, el conocimiento, un día al que el sujeto no se puede acostumbrar nunca⁶¹.

«El violeta nuevo de las nubes/vacila, se acobarda.» (v.67-68). Son las últimas nubes violeta⁶², los restos de la tormenta de la noche, que ahora se están yendo y dejan paso al vuelo abierto de las golondrinas: «Y muy abiertas/vuelan las golondrinas y la ciudad sin quicios./el bronce en flor de las campanas» (v.67-69). La expresión «ciudad sin quicios» se construye a través de una relación sinecdótica: ya sin bisagras que aten las puertas a las jambas, la ciudad se vuelve libre de alzarse en vuelo completamente en el aire, hacia la luz; mientras «el bronce en flor de las campanas» nos recuerda los primeros tañidos bronceos de las campanas (están costituidas por este metal que le proporciona el característico son), que brotan y se alzan como flores irguiéndose desde la tierra.

«¿Dónde./dónde mis pasos?» (v.70-71). Aquí, tenemos otra referencia que se relaciona con otra parte del mismo poema: el verso se refiere a los versos centrales de la segunda parte cuando todavía el texto expresaba la duda existencial de «dejar que el paso [...] se desnude y se lave» (v.37-38). Sin embargo, en este momento, estamos exactamente en la fase que sigue el *reconocimiento* por parte del sujeto de su identidad con las cosas del mundo. Además, hemos aclarado el papel de la luz y del aire de este nuevo día que actúan en las cosas transfigurándolas.

La relación fenomenológica entre el sujeto que contempla y la realidad contemplada es de *co-pertenencia*: otra vez estamos en el espacio del límite, en la dimensión simbólica⁶³ en la que, a través de la contemplación, el yo poético llega al conocimiento de la verdad profunda de la existencia de cada cosa y progresivamente se con-funde con el mundo. Sólo le queda preguntarse por sus pasos en la calle, por el camino: ¿qué es lo que queda de los pasos?

Los versos que siguen, los últimos, están contruidos con unas cesuras muy fuertes que indican la progresiva fragmentación de la misma personalidad de aquel «tú» (muy fuerte, repetido dos veces al comienzo del verso, siempre en grafía mayúscula) en el que se condensa la mirada del poeta queriendo ver aquella cara, reflejo que le permite su propio reconocimiento. Además, los imperativos «no andes más» y «di adiós» se explican, a partir de este momento, con la inutilidad del «andar» y de cualquier otra acción, hasta del hablar, de aquel «tú» que se encuentra en esta nueva dimensión (¿la muerte?) iluminado y completamente con-fundido con el mundo, a su vez, iluminado y que está representado por la calle.

Aunque no vuelva nunca, aunque todo —su propio *estar fuera*, su propia existencia— termine aquí, en este preciso momento, lo único que, al final, se le permite a este «tú» es confor-

⁶¹ Cfr. Jonathan Mayhew: «*Casi una leyenda*: repetición y renovación en el último libro de Claudio Rodríguez», en *Ínsula*, n. 541, enero 1992.

⁶² Color de la templanza, simboliza el equilibrio entre la tierra y el cielo, los sentidos y el espíritu, la pasión y la inteligencia, el amor y la sabiduría; cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant.

⁶³ Cfr. E. Trias, p. 223, nota 7: «*En el límite (Horos)* resplandece como *logos* [...] la dimensión *simbólica*. En el *sym-bolon* se une -y- escinde, en el *logos*, el cerco del aparecer y el cerco encerrado en sí [...]».

marse, sin conflicto o posibilidad de voluntad, al proceso de transfiguración en el que se encuentra, dejar, pues, «[...] que esta calle/siga hablando [...]» (v.73-74) por él.

El sujeto se mezcla con la dimensión del «camino» del que la calle es símbolo. Desde siempre en su trayectoria poética Rodríguez había considerado la dimensión «del caminar» como condición existencial del hombre. Lo que resulta, ahora, nuevo es el hecho de que esta calle —que es la vida del poeta y, entonces, el mismo poeta— no tiene nombre.

El nombre de forma específica es lo que nos indica en el mundo, es lo que indica la persona física y al mismo tiempo su interioridad, su personalidad. Al cabo de una existencia, cada vez más, el nombre se une a la persona en su conjunto, designándola de forma inequívoca, y al mismo tiempo distinguiéndola de las otras personas. Eso es propiamente lo que le interesa a Rodríguez: para que haya una total contemplación y comprensión del «otro», en fin, una confusión verdadera con el mundo, él quiere derribar completamente toda barrera, toda distancia y toda separación entre sí y la realidad. Esta dimensión de vida «sin nombre», «sin palabra», en suma, «sin historia», en que todo no se puede reconocer ni clasificar, es precisamente la dimensión que Rodríguez nos indica ya en el título del libro de que «Calle sin nombre» hace parte: *Casi una leyenda*⁶⁴.

⁶⁴ Cfr. L. García Jambrina, p. 131.