

JOSÉ LUIS TEJADA ENTRE LAS DOS AFRODITAS

Ángel L. Prieto de Paula
Universidad de Alicante

Comenzaré *ex abrupto* para explicar el lugar, o la ausencia de lugar, de José Luis Tejada (1927-1988) en la historia de la poesía española, sin merodear por las ramas de lo prescindible: José Luis Tejada no cumplía ninguno de los requisitos que la convención, el empecinamiento dogmático o la inercia intelectual —una manifestación nefasta de la pereza— han considerado necesarios para ser incluido en las nóminas canónicas de los poetas de su tiempo histórico. A estos requisitos incumplidos por el escritor aludiré brevemente.

En primer término, su estética está alejada del realismo crítico y social, predominante en España desde 1952 (*Antología consultada* de Francisco Ribes) hasta 1965 (*Poesía social*, la antología compilada por Leopoldo de Luis). Ciertamente es que los maniqueísmos con que a menudo se ha juzgado ese período literario obligaban a considerar dos trincheras opuestas, la del realismo por un lado, y la del neoclasicismo formalista o garcilasista por otro; de manera que quien no militaba en ninguno de esos frentes quedaba sometido al fuego cruzado de las estéticas discrepantes, y quien lo hacía en el garcilasista hubo de sufrir desdenes cada vez más indisolubles a partir de los años cincuenta. En un sentido estricto, y si nos atenemos a consideraciones de escuela asumidas teóricamente, José Luis Tejada no puede ser succionado por ninguna de las dos orientaciones. En la práctica creativa, sin embargo, el caso es distinto: su extraordinaria facilidad retórica aplicada a los motivos clasicistas, así como su capacidad para remedar las voces a que se sentía más cercano, y a las que en ocasiones supeditó su timbre específico, lo aproximan a los rasgos del formalismo que había sido dominante en los años cuarenta y que, ya en los inicios de la década del sesenta, estaba de capa caída en cuanto a su seguimiento y desprestigiado en cuanto a su valoración crítica. En este sentido, influyó mucho el hecho de que su primer libro fuera escrito bajo la inspiración de Lope de Vega, aunque hay otros débitos también muy evidentes si bien no confesados (Quevedo, Miguel Hernández...). Tejada no sólo actualizó a Lope, sino que lo mimetizó, unas veces prestándole su voz y otras ejerciendo como una de las *personae* poéticas que protagonizan su poesía. No obstante lo anterior, la imitación del Fénix lo lleva a la contraposición entre lo predicado y lo practicado, como cuando expone las reticencias sobre las primorosas vaciedades del formalismo y los pe-

ligros de la facilidad versificatoria de que él mismo estaba haciendo ostentosa gala. Es el caso de su poema titulado “Receta para rellenar sonetos”, de *Para andar conmigo*, ejemplo de esos “sonetos de sonetos” en que brilló el propio Lope amado e imitado (“Un soneto me manda hacer Violante”), pero también autores mucho más cercanos en el tiempo como Manuel Machado (“Cabe la vida entera en un soneto”) o Cernuda (“Defiéndeme en tu honor, oh tú, soneto”), por citar algunos casos señeros; o, casi inmediatamente, el también soneto titulado “Pide el poeta perdón por tanta rima”.

Pero su repudio de la poetización socialrealista es más contundente que el de la garcistasista. El mismo volumen de homenaje a Lope citado antes se cierra con una “Evocación final” a la que pertenecen estos versos:

Hoy que tan turbias van las aguas, padre,
del verso como aquellas de la vida,
tanto que se denuncia como crimen el cántico,
como cruel la belleza,
como pecado grave la armonía...
[...]
Ahora y aquí que se condena el verso
y se persigue la sonrisa,
donde y cuando no valen más que el grito,
el cartel, el eslogan, la consigna,
y tanta voz mentida está y comprada
aunque se llame voz comprometida...¹

El que en un libro de recreación lopesca aparezcan estos denuestos contra el compromiso socialpolítico de la poesía no es tan extraño como el que suceda algo parecido en otro posterior, *Prosa española* (1977), que se inscribe, con cuantos matices se quiera, dentro de la poesía convencionalmente llamada social. A él pertenecen las “Coplas de la mala racha”, donde el autor expone las dos rémoras fundamentales de la poesía socialrealista, como son el desdén por la belleza y el abandono del subjetivismo:

¹ *Para andar conmigo* (Homenaje a Lope de Vega), Madrid, Rialp (“Adonais”), 1962, p. 90. En lo sucesivo, las citas del poeta se harán por las respectivas ediciones de cada uno de los libros, señalando tan sólo, en el cuerpo del texto, el número de página tras las iniciales del título. Los libros de Tejada, precedidos por dichas iniciales, son: PAC (*Para andar conmigo*, cit. arriba), RS (*Razón de ser*, Madrid, Cultura Hispánica, 1967), CA (*El cadáver del alba*, Madrid, Oriens [“Arbolé”], 1968), PE (*Prosa española*, Conil de la Frontera, “Del Río del Olvido”, 1977), RO (*Del río de mi olvido*, El Puerto de Santa María, Fundación Municipal de Cultura, 1978), P (*Poemía*, antología del autor, Cádiz, Universidad, 1985), AA (*Aprendiz de amante*, Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz, 1986), CES (*Cuidemos este son. Poesía flamenca*, Sevilla, Renacimiento, 1997).

Y hablamos de arte social
para el pueblo, pero el pueblo
no escucha al que canta mal.

Y, por supuesto, le espanta
el que ni siquiera canta.

Le escaman los que reclaman,
le enconan los que pregonan
y los que gritan le irritan.

“Lo social, ah, lo social
y abajo lo subjetivo”:
un madrigal colectivo
no sirve de madrigal.

(PE, p. 39)

Prosa española es, de hecho, el único libro de entre los suyos que incurre en una poesía de orientación social o cívica, aunque esté alejado de la ideología sustentante en la mayor parte de la poesía socialrealista. La voluntad, por parte de José Luis Tejada, de intervenir poéticamente en el problema de la convivencia entre españoles se fue a lo largo del tiempo concretando en poemas de tesis y lenguaje instrumental, tocante a veces en el prosaísmo; pero sólo cuajó en un libro una vez muerto Franco, en 1977, cuando hacía mucho tiempo que la poesía social había dejado de tener rendimiento estético. Era evidente que su actitud, aunque ocasional, suponía una cierta reprobación de su “otra” poesía, según expresa en “Cargos”:

Y me acuso a mí mismo del más grave
escándalo, del crimen del silencio:
debí gritar al ver que amordazaban
al alba, pero tuve pena y miedo.

(PE, p. 56)

Dejemos esto aquí. El segundo de los requisitos que José Luis Tejada no cumple es el de la sincronía con los escritores de su generación histórica. Su evolución no sigue los ritmos más perceptibles de la poesía española en la búsqueda de nuevos derroteros y de asentamiento de las estéticas emergentes. Las razones de este desajuste son dos, a mi ver: su tardanza en incorporarse a la publicación, y el carácter recolectivo y estéticamente heterogéneo de la mayor arte

de sus libros editados. Aunque el cultivo de la poesía es muy temprano, su primer libro publicado es de 1962. Téngase presente que, de entre los considerados canónicos de los cincuenta, el último en publicar es Francisco Brines, Premio Adonais de 1959, cuya obra *Las brasas* es de 1960. Otros como Caballero Bonald, Claudio Rodríguez o José Ángel Valente lo hicieron considerablemente antes. Aunque pudiera parecer que la fecha de publicación es irrelevante a efectos artísticos, ya que no a los socioliterarios, sin embargo el sentido y los ritmos de la evolución, y por tanto la concordancia formativa con los coetáneos, tienen una estrecha dependencia de tal circunstancia. Esa falta de sincronía sitúa a Tejada a contrapié respecto al avance de los del medio siglo. Otros autores que han pasado por lo mismo, como Antonio Gamoneda, César Simón o Agustín García Calvo, tienen también o al menos han tenido parecidos problemas de ubicación en los cauces generacionales que les son propios. Cuando se produce la plena inserción de Tejada en la literatura española, con *Razón de ser*, es ya 1967, el año en que aparece *Dibujo de la muerte*, de Carnero, y uno después de *Arde al mar*, de Gimferrer, autores de la generación sesentayochista que a la sazón atraían la atención mayoritaria de lectores y críticos sedientos de novedades.

Pero, más importante que el retraso en la publicación, es el carácter heterogéneo y recopilatorio de sus libros, que parecen haber sido conformados en cuanto tales por circunstancias más o menos azarosas: son, en fin, más que auténticos “libros”, colecciones de poemas, que no guardan necesariamente un orden cronológico atento al orden de su escritura —los poemas de *Del río de mi olvido*, de 1978, están compuestos con anterioridad a *Para andar conmigo*, su primer título publicado—. Cada uno de esos volúmenes es una suerte de antología de poemas de índole diversa o, cuando no es así —*Prosa española* por el asunto, *Para andar conmigo* por el modelo elegido—, de fechas de composición muy distanciadas, lo que provoca una cierta indistinción estética entre ellos. La versatilidad de esta poesía nos ofrece la imagen de un poeta oscilante entre la extracción culta y la conexión popular, entre la elegancia endecasilábica y la gracia octosilábica, entre el arraigo acomodaticio y el desarraigo existencial..., sin que ninguno de los extremos se imponga claramente al otro. En poetas concernidos por las mismas o semejantes dualidades, como Gerardo Diego o Rafael Alberti —“entre la tradición y la vanguardia”, según rezaba el título del libro dedicado por el profesor Tejada a su paisano²—, ha existido idéntico problema a la hora de fijar la imagen que sirve para captar compendiosamente a un poeta en un primer golpe de vista crítico. El conjunto de la obra de

Tejada, en fin, no nos permite percibir o bien un avance estético que tuviera por hitos los sucesivos títulos, o bien un mapa estructurado en provincias —los respectivos libros— estilísticas o temáticas. En tal sentido, Tejada no es sólo un poeta rezagado respecto a la mayoría de los coetáneos, sino, sobre todo —y con la relativa salvedad de *Aprendiz de amante*, su último libro publicado en vida—, un autor que no dispone su obra en una progresión estilística, temática o de otro tipo, al no atender en la ordenación de sus libros a razones de ubicación cronológica o de determinación estética.

La aludida versatilidad se corresponde, por lo demás, con la irregularidad artística que presentan sus obras tanto en el interior de cada una de ellas —la distinta temperatura estética de los poemas de un mismo volumen— como entre sí: Pilar Paz Pasamar ha hablado de “impenitente falta de sentido crítico”³, refiriéndose con ello a la gran feracidad del autor y a su discutible proceso de selección. El carácter variado en la entonación, e irregular en la intensidad y calidad literarias, hace de él un poeta de antología, no de obras completas.

Hay un tercer requisito cuyo incumplimiento por parte de nuestro autor explica su exclusión de las nóminas generacionales. José Luis Tejada vivió toda su vida, y sobre todo en los momentos de formación de la generación de los cincuenta, alejado de los centros donde se cocinaron los prestigios, se prepararon las antologías y se organizaron los actos de conformación generacionales. No por repetido es menos cierto que se produjo, respecto a la percepción pública de dicha generación, una sinécdoque cultural consistente en hacer pasar la parte por el todo: la generación de los cincuenta se organizó con ideas muy nítidas y propósitos bien marcados en torno al grupo barcelonés —Gil de Biedma y Barral, más José Agustín Goytisolo y otros—, al que se adhirieron autores que presentaban concomitancias estéticas y sobre todo personales con ellos, como Caballero Bonald, Ángel González o José Ángel Valente. La condición andaluza de José Luis Tejada no supuso sólo un alejamiento geográfico, de todas maneras no irrelevante (y basta con ver la escasez de andaluces en las nóminas generacionales); sino, acaso sobre todo, una excentricidad estética, caracterizada por la adopción de modelos de musicalidad explícita, esteticismo y exuberancia formales, así como por el engarce con cierta tradición española. Todos ellos son rasgos que no se compadecían con la estética más asumida por quienes constituyeron el canon del medio siglo, tal como, por ejemplo, se explana en

² Cf. José Luis Tejada, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1977.

³ “Pilar Paz Pasamar, “José Luis Tejada y el grupo generacional *Platero*”, en Ana Sofía Pérez-Bustamente Mourier (ed.), *José Luis Tejada (1927-1988): un poeta andaluz de la generación del medio siglo*, Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 2000, p. 16.

la antología de Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, actualizada y ampliada en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*⁴. Según la percepción del antólogo, el formalismo que dominó en los primeros años de la postguerra, y el simbolismo literario, estaban dejando paso a una estética realista. Para Castellet, de manera harto distante de la practicada por Tejada, la poesía estaba abandonando —y, casi prescriptivamente, *debía* abandonar— el ombliguismo y la ahistoricidad, en pos de un nuevo modo de compromiso inscrito en el realismo dialéctico. Frente a la idea de unos valores estéticos inmutables o intemporales, se defendía allí, lo mismo que en los ámbitos más influyentes de la creación y la crítica de entonces, la condición histórica de la poesía, en conexión necesaria con la fluencia de las corrientes dominantes en una época determinada. En este sentido, la poesía de Tejada presentaba rasgos que habían dejado de ser pertinentes en el momento al que nos venimos refiriendo, porque —y ahora hay que enlazar con el punto explicado antes— en ella no se visualizaba el dinamismo al que se refería Christopher Caudwell en una cita recogida por Castellet para encabezar su antología: “Es imposible comprender la poesía moderna, a menos que la entendamos históricamente, es decir, en movimiento. De un estudio de la poesía como ‘estática obra de arte’, no podremos sacar más que fórmulas muertas —congeladas y osificadas. Eso es particularmente cierto, cuando la poesía es el producto orgánico de toda una sociedad violentamente en movimiento”.

Así las cosas, no es en absoluto extraño que una exégesis de la obra del autor, aunque sea tan modesta como la que aquí nos proponemos, adquiera un tono manifiesto o implícito de insurgencia contra un *statu quo* cerrado, en el que numerosos poetas, unas veces por estar fuera de los núcleos decisorios, otras por las propias marcas de su personalidad artística, se han visto arrinconados sin consideración y, en el sentido más literal, sin contemplación: esto es, sin haber tenido la fortuna de ser *contemplados*, leídos sin anteojeras por parte de los pocos centenares de lectores de poesía capaces de penetrar en el sanctasanctórum lírico de un autor.

Literariamente, la poesía de José Luis Tejada nace ya madura en su primer libro, *Para andar conmigo*, publicado en 1962 aunque en buena medida escrito entre 1945 y 1955, razón

⁴ He tratado de explicar las claves de lo que aquí se esboza en “¿Una palinodia de Castellet? (Un apunte sobre poesía española entre 1960 y 1970)”, en Eduardo A. Salas Romo (ed.), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, 2001, pp. 309-324.

a la que atribuye el poeta, con evidente aire de justificación, su excesivo clasicismo⁵, lo que en todo caso puede interpretarse como un juicio de valor sobre el retoricismo garcilasista y sobre el propio libro. Aunque muy emboscados tras las sutilezas y ejercicios barrocos, en él estaban los acentos peculiares del poeta, aquellos que permanecieron sustantivamente a lo largo de su obra posterior: sentimiento amoroso en todas sus laderas o vertientes; religiosidad entrañada y asuntiva, de entidad arraigada —uso el término en la acepción que le da Dámaso Alonso cuando divide la poesía de postguerra en “arraigada” y “desarraigada”—, aunque andando el tiempo se irían destapando acentos más ásperos; escaso interés por el entorno social, con general exclusión de la crítica social y las consideraciones ideológicas, sustituidas por una vaga determinación filantrópica. En todo caso, y a modo de afirmación generalizadora, cabe señalar que, por encima de cualquier otra cosa, José Luis Tejada es un poeta de amor, si bien en sus vertientes aparecen formas diversas del amor, a las que el título de este trabajo alude.

No creo casualidad que en el libro con que se dio a conocer, de la nutridísima y muy asimilada panoplia barroca, el poeta elegido como modelo y convertido en objeto de homenaje fuera Lope de Vega, quien mejor concilia la *maniera* con las máscaras en un sentido, diríase, posmoderno (Lope es poeta creador de poetas como Tomé de Burguillos). La versatilidad referida antes queda expresada aquí: el libro contiene un sonetario de raíz amorosa, donde coexisten amores y desamores, carnalidad y espiritualidad; pero con el acompañamiento dispersivo de letras sacras, poemas de burla, ejercicios de retórica, muestras de “arte chico”... La pluralidad de motivos y de entonaciones impide la convergencia de todo ello en un mito personal susceptible de ser reconocido al margen de los caracteres de estilo. A veces, incluso, la contigüidad de dos poemas temática o tonalmente antitéticos permite ver con una nitidez absoluta tales contrastes, sólo a medias neutralizados por el hecho de que buena parte del libro sea una mimetización lopesca. Un ejemplo revelará lo que sugiero. Entre los “Sonetos burlescos” del libro, el ya citado “Receta para rellenar sonetos” expone vicios creativos que, con independencia de los intercambios de personalidad entre Tejada y Lope, no pueden interpretarse sino como un ataque al garcilasismo y, en general, a las lindezas esteticistas vacías de contenido humano:

¿Ves qué sencillo? El tema es lo de menos.

⁵ La “Intención” con que encabeza el autor su libro concluye con el siguiente párrafo: “Conviene finalmente advertir que casi todos estos poemas, cuya sujeción a los metros y temas tradicionales el autor juzga hoy excesiva, fueron escritos entre 1945 y 1955” (*Para andar conmigo*, p. 7).

Lo importante es que estén los versos llenos
de vocablos sonoros y exquisitos.

(PAC, p. 28)

En cambio, el soneto inmediatamente anterior, titulado “De mi retorno en mala hora” (p. 27), verbaliza la reacción de Lope ante la lírica de la época de Tejada: Lope se espanta por la angustia y el agonismo de la poesía al uso (“Ya nadie canta. Todo el mundo llora / con una angustia tal que mueve a risa”), inmediatamente conectables con el tremendismo expresionista de los cuarenta, precedente de la poesía social; se refiere al desdén de los modernos por los temas eternos de la poesía (“La mujer, el amor, la flor, la brisa, / menguadas cosas son en esta hora”), que no pueden sino conectarse al garcilasismo opuesto a lo tremendista; y critica, en fin, el abandono del clasicismo métrico (“Ya nadie mide el verso ni lo cuenta”, “¡Mala prosa en renglones cojituertos!”). Considérese, pues, la difícil congruencia, si no la ostensible contradicción, de los dos poemas dichos, compañeros dentro de la misma sección del libro.

En ese primer libro se manifestaba de una manera paladina una peculiaridad de nuestro autor: la ejecución formal, y específicamente métrica, acabada y acrisolada, cuya procedencia seiscentista no impide ciertos atrevimientos propios de la renovación rubeniana a comienzos del siglo XX. No creo exagerar si afirmo que Tejada se revela en este libro como uno de uno de los autores más dotados técnicamente de toda la poesía de la segunda mitad de su siglo, en línea con un Blas de Otero o un Antonio Carvajal (y bien sé que cito autores que sólo se tocan por la base de sus respectivas maestrías formales); y, si nos vamos al Siglo de Oro, a la altura técnica de un Bocángel o de un Soto de Rojas. Los sonetos de Tejada son un muestrario de las sinuosidades de construcción estructural, lingüística, estilística y métrica del barroco, con sus contracciones, rimas en eco, finales de verso en partículas átonas que forman parte de un sintagma cuyo núcleo continúa en el verso siguiente, retruécanos, calambures, zeugmas... No es novedosa esta valoración para quien conozca las primeras incursiones de Tejada en la revista gaditana *Platero* o en la arcense *Alcaraván*, a comienzos de la década del cincuenta, y después en la malacitana *Caracola*, que contrapesaron la influencia de la casi mítica *Cántico*.

Tras su primer título, el poeta iría creciendo en otras obras, como *Razón de ser* (1967) y *El cadáver del alba* (1968), libros a mi entender más cuajados que los posteriores *Prosa española* y *Del río de mi olvido* (1978). Por lo que respecta a *Razón de ser*, el autor corría el riesgo de quedar en precario, tras salirse fuera del abrigo que le prestaba Lope de Vega y presentar, por vez primera desprovista de apoyo y compañía, la sustancia de su voz lírica. Aunque

también hay sonetos soberbios de factura, en el libro aparece rampante el verso libre, de núcleo endecasilábico, para encauzar sentimientos que desbordan la canalización clasicista de la obra anterior. Así sentimos el nervio de unos poemas de pasiones broncas, irreductibles a un solo tema pero por lo general oscilantes entre la necesidad de la compañía y la constatación de la soledad abismática del hombre. Aunque el primer libro ya presentaba exacerbamientos patéticos, allí el clasicismo actuaba como atenuante; en éste, sin embargo, se escuchan más directamente los fragores compulsivos, los estertores de la soledad que no se resigna, el hueco de las ausencias:

Todos estamos islas imposibles
girando en el vacío. Sólo ecos
del propio llanto oímos. Cráneo el mundo
donde retumba nuestra propia voz.

(RS, p. 21)

La búsqueda del otro se constituye en una auténtica “razón de ser”, como reza el título del libro y especifica en concreto uno de los sonetos, “Amor es la razón”: “No hay más razón que amor ni más salida / por la tangente: todas interiores” (RS, p. 43). Pero el amor no siempre implica una fluida comunicación de los seres, pues a veces adopta formulaciones existenciales, resultado de una inquisición exasperada que no encuentra fácil contestación y que comporta anfractuosidades en la expresión; así cuando afirma que vivir es “irse dando restregones / sangrientos contra el quicio / del corazón más prójimo” (p. 11). El prójimo está al otro lado, y las apariencias de comunión amorosa no siempre coinciden con una unión verdadera. Es lo que explana el poema “Babel”, sobre la pauta argumental de dos enamorados que, una vez se encuentran solos “en la alcoba nupcial”, enhebran una conversación donde chocan entre sí unos monólogos cuya coherencia individual se resuelve en absurdo e incomunicación al entrar en contacto:

Probemos a encender. Yo digo: “Dame
el botón, por favor de tu camisa”.
Tú respondes: “La pluma de mi tía
fue comprada anteayer en Liverpool”.
[...]
Es inútil, cada uno con su tema,
tú me pides un lápiz, yo te abrazo;
te pregunto tu nombre, me ofreces una flor.

(RS, pp. 19-20)

Respecto del libro anterior, *El cadáver del alba* no supone demasiados cambios. Toda su primera parte, titulada quevedianamente “Del polvo enamorado” y compuesta en su mayoría por sonetos, es una colección amorosa en la que el poeta, asentado en la madurez y existencialmente conmovido por la idea de un cierto derrumbe (el poeta es, a la sazón, “lo que queda de un hombre”, como el día es “el cadáver del alba”), se acoge en el seno de la amada, la esposa, para espantar el sinsentido de una vida sin ella. La existencia cotidiana se muestra como un revoltillo de azacaneos y dispersiones, de heterogeneidades y de contrarios; en suma, un conjunto disforme de sucedáneos de la verdadera vida, según se expresa en “Tú recuérdame”:

Tengo que hacer cuarenta
cosas que no son vida:
buscar una moneda,
recibir dos visitas,
soportar tres palabras,
anotar cuatro cifras,
hablar cinco minutos,
componer seis sonrisas,
cumplir siete pecados,
anudar ocho sílabas...
y así hasta cuarenta
cosas que no son mías.

(CA, p. 16)

La amada, como una evangélica virgen prudente con la candela a punto, presta unidad a ese caos de inanidades, reduciéndolo a un orden primordial en el que todas las cosas son una señal del universo reglado:

Pero tú estás para algo
por detrás de esta silla
con el cuerpo inclinado
y la vela encendida:

tú estás para alumbrarme
y prestarme saliva,
para estirar mi sábana
y arrimarme la tinta,
para apagar mis besos,
soportar mis caricias,
acunar mis ensueños,
ordenar mi alegría,

peinar mis pensamientos,
rescatar mis cuartillas
y, sobre todo, para
recordarme que viva.

(CA, p. 17)

Si bien es cierto que José Luis Tejada es un poeta del amor, *Prosa española* aparece como una excepción temática en el conjunto de su obra. El volumen es, ya se ha dicho, una incursión del autor por la poesía de compromiso social, pero adolece de indefinición estética, y su voluntarismo armonizador de las disensiones civiles no termina de definirse ni ideológica ni artísticamente. El arrastre de voluntarismo compasivo, de moralina bienintencionada, de imprecisión cuando no de contradicciones ideológicas, tuvo más fuerza que su indiscutido dominio formal, que en esta ocasión había, además, de aplicarse a metros y entonaciones en que no procedía el recreo manierista de sus otros títulos; todo lo cual hace de éste, a mi juicio, el libro menos logrado del autor. El que habría de seguirle, *Del río de mi olvido*, es en realidad una prehistoria literaria que muestra las raíces popularistas y andalucistas del escritor: interesantes por cuanto revelan la formación de un poeta, la correspondencia entre lo recibido y lo propio —todavía muy a favor de lo recibido— y la conexión flamenca de un lado y albertiana de otro, antes de que la gran sabiduría retórica del poeta las asimilara y metabolizara adecuadamente. Consideradas ambas obras en una lectura diacrónica de su trayectoria poética, tienen un interés relativo a la totalidad del mundo poético del autor, pero suponen un retroceso estético respecto de sus libros más logrados.

Otra cosa bien distinta sucede con *Aprendiz de amante* (1986), casi el testamento poético de José Luis Tejada. Todavía se editaría, a título póstumo, la reunión de sus poemas flamencos en *Cuidemos este son* (1997), menos relevante ya a nuestros efectos, por cuanto es un libro en que el autor no intervino al modo en que lo hizo en los anteriores, y porque la estricta adecuación de la poesía compilada a los códigos cerrados de la tradición en que se inscribe disminuye el grado de personalización por parte del poeta. En *Aprendiz de amante*, la granazón personal del escritor y la estética del libro ensamblan notas amorosas de vario signo, muy lejos de una tematización lineal y de unos rasgos de estilo unitarios. Junto a poesía de plenitud erótica, hay manifestaciones de un sentimiento de acabamiento o, dicho con más justeza, de acoplamiento del amor a los estragos de la vida, donde asoman entonaciones que sólo la edad podía ir modulando. (Hagamos un inciso: como en otros casos, se reúnen aquí poemas de

épocas muy alejadas entre sí, y algunos concretamente de su juventud; así que esa referencia a los estragos de la vida habrá que ceñirla a algunas composiciones de la cuerda dominante, pero no a todo el conjunto). En este sentido, destacan poemas como “Soledad de dos” o “Asunta mía”, en que el sujeto despliega una idea del amor como resultado de la soledad reencontrada cuando los hijos marchan de la casa (el primer caso), o como invocación a la mujer en la que se han ido registrando las señales del tiempo (el segundo caso). En el tema del amor lo más interesante ocurre cuando el poeta se distancia de la mera asimilación de cualquier ortodoxia, o de las pautas fijadas por la experiencia común o por la propia tradición literaria. Aparte de los temas, el autor parece haber agotado la panoplia de los recursos formales habituales en su obra, y surgen composiciones en que se produce una ruptura en diversos planos de la construcción; un ejemplo evidente es el poema titulado “A esto no hay derecho nada”, donde, acaso como reflejo de otros influjos en que resultaría más difícil pensar —por ejemplo, César Vallejo—, se entrecruzan ingeniosos neologismos, polisemias, opacidades semánticas, distorsiones de la sintaxis..., que impiden una lectura de los versos convergente en un sentido unívoco.

Rescapitando, nos encontramos con un autor en cuyo cañamazo temático destaca el componente amoroso en vertientes distintas y aun opuestas; y cuya máquina retórica se sostiene en dos tradiciones diversas, la barroca y la del cante popular en sus facetas más gráciles y aéreas, aunque entre ellas se hace sitio un tipo de poetización difícil de sujetar a norma, que no renuncia al descoyuntamiento de las pautas clasicistas cuando se revelan insuficientes. Casi todos los poemas, por compleja que sea la contextura de su universo temático y de su edificio estético, se conforman en torno a una idea matriz que vertebra todas las demás. Esto es difícil de precisar en Tejada, porque, remitiéndonos exclusivamente a los motivos amorosos, las variadas manifestaciones de los mismos, incluidas las que son resultado del puro desgaste biográfico, se producen con frecuencia en simultaneidad. Entiéndase aquí que muchos poemas cuyo asunto es, ante todo, amoroso, resultan succionados por el abismamiento del paso del tiempo; y muchos poemas de otros temas, religiosos específicamente, han de leerse en clave erótica, tanto al menos como al revés.

Algo aparece muy claro: José Luis Tejada no sólo es un poeta que trata el tema del amor; sino que es un “poeta del amor”, en la medida en que el amor contamina intelectual y patéticamente toda su producción literaria, al margen del motivo o anécdota que la articulen en cada caso. Si su primer libro es básicamente amoroso, en *Razón de ser* están varios de sus poemas eróticos más intensos (algunos de ellos en la sección “Del verbo amor”, apartado de

“Sonetos interiores”). El erotismo tiene también un peso específico en *El cadáver del alba*, y lo mismo cabe decir, aunque con distinta entonación, respecto a *Aprendiz de amante*.

Su poesía en general, y en particular su poesía amorosa, puede explicarse a partir de una de las viejas construcciones míticas de la filosofía occidental, como es la expuesta por Pausanias en *El banquete o Del amor*, uno de los diálogos nucleares de Platón. Allí se establece la distinción entre dos tipos de amor posibles: por una parte el propio de Afrodita Pandémica o Popular, dedicado a los sentidos y al goce de los placeres, un amor del cuerpo que busca otro cuerpo para satisfacerse; por otra, el espiritualizado de Afrodita Urania, un amor “uno”, que propende a la forma superior en que se subliman las realizaciones específicas del eros. Un famosísimo poema de Jaime Gil de Biedma, titulado “Pandémica y Celeste” (*Moralidades*, 1966), da cuenta de estos dos modos del amor, el carnal y el sublimado, sobre la leyenda expuesta por Pausanias.

Dejando a un lado las esquinas más anecdóticas del mito, se trata de precisar, en relación con él, el meollo esencial de los poemas amorosos de José Luis Tejada, su verdadera sustancia conceptual y sentimental. En esta poesía, resulta imposible concentrar todas las expresiones del amor en una sola vertiente, por la ya comentada versatilidad en las intenciones y en el tratamiento de los temas. Y no es fácil, por otro lado, habilitar un modelo teórico de progresión temática que permita el reconocimiento de la evolución en el tratamiento del amor, al no ajustarse cada uno de los libros a un tramo cronológico aislable. Una primer evidencia se nos impone: la existencia de numerosas composiciones donde sobreabundan la exaltación erótica y el bullir pasional. Su primer libro es un muestrario de lo que digo. El soneto “Fruta”, de *Para andar conmigo*, cuya fiebre amorosa y exquisitez formal han sabido ver Leopoldo de Luis y Emilio Miró, es uno de los poemas capitales del erotismo de Tejada, y recuerda el mito de Tántalo, sediento del agua que está a su lado y no puede beber, hambriento de las manzanas que penden sobre su boca y no puede comer:

Qué sabes tú las llamas que tú llamas
ni a cuáles precipicios precipita
tu volumen frutal, tu olor de cita,
tu sangre en forestal rumor de ramas.

Tú vas y no te ves, te me derramas
y no te mojas tú, solo en mi cuita,
un verdor de delfines me visita
y se deja en la peña sus escamas.

Risueñamente tú, como si nada,
me retienes el látigo moreno
de mi mano en la nata de las tuyas.

No la sueltes, que está, desorbitada,
amagando en el lampo de tu seno
un trallazo de garfios y de puyas.

(PAC, p. 58)

No es, el anterior, un caso excepcional. Algunos de estos poemas podrían incluirse en cualquier restrictiva selección de la poesía erótica de su tiempo. El muy celebrado por lectores y críticos “Consolación por la carne”, de *Razón de ser*, es una muestra de esta efusión erótica afín a la de la lírica dedicada por Rubén Darío a los placeres de Afrodita Pandémica, al amor de los sentidos que se agota en sí mismo, y en la que se propugna la confusión de los cuerpos:

Y porque así de arduo
es y así de costoso el fruto último,
ese nombrado amor que apenas nadie
poseyó ni vio nunca,
es bueno y natural que tú y yo ahora,
amiga de mis ojos y mis manos,
nos empapemos hasta los meollos
de los huesos en esta salsa calda
de darnos y gozarnos cuerpo a cuerpo,
sin tela en medio, sin reloj, sin aire,
hasta después de ya no poder más.

(RS, pp. 49-50)

Obsérvese: “hasta después de ya no poder más”; más lejos de lo posible, más allá de las limitaciones de los humanos. La violencia expresiva de los versos no se concilia con una visión serena del amor, pues remite a cierto tremendismo elocutivo que recuerda el “desgarrón afectivo” que según Dámaso Alonso caracteriza la lírica de Quevedo. Los ardores de la pasión no parecen contenerse y apaciguarse en el mero ayuntamiento de los cuerpos, condenados a recomenzar de continuo. En la descripción del poeta,

este tenernos de hoy es nuestro todo,
este cuerpo oscurísimo que abrazas,
esos pechos fluidos que rebosan mis manos,
este labio que obligo entre los míos,

esta batalla del placer sin tregua
es nuestra y la ganamos al par que sucumbimos,
a un tiempo vencedores y vencidos los dos.

Oh, sí, la carne mutua es verdadera,
consiste, suda, pesa y se estremece,
no es cierto que sea triste ni que amargue los ánimos
ni queda otro regusto tras el beso
sino el de reempezar.

(RS, p. 50)

El sistema de los asedios lingüísticos sucesivos reproduce el propio asedio de los cuerpos, mediante una estructura que tiende a exponerse a través de recurrencias semánticas y paralelismos anafóricos (“este terneros”, “este cuerpo”, “esos pechos”, “este labio”, “esta batalla”).

No siempre los estertores placenteros consiguen velar una insatisfacción última, esa que muchas veces no se explica en los poemas pero que, en “Celebración de la carne”, parece estar sugerida por la impostación, el desequilibrio, la desasosegante letanía que entonan los pechos, los labios, las manos..., reproduciendo el viejo *topos* literario de la vid enredada en el tronco del olmo, como el cuerpo de un amante en el cuerpo de la persona amada. La batalla amorosa es, sí, una contienda de cuerpos convertidos en “un pulpo de ocho miembros / que raramente un tajo divino escindiría”. Yo quiero percibir aquí un eco del radical y patético neoplatonismo vital —casi una *contradictio in terminis*— de un poema como el famoso y no suficientemente ponderado de Francisco de Aldana “¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando...?”. En él, la pasión ensambladora de los cuerpos da paso —creo que como sucede, aunque implícitamente, en este poema de Tejada— a la insatisfacción que el solo amor carnal produce. De ahí emana la necesidad de unión definitiva, de un amor *verdadero* en que el ser amado actúe en el psiquismo del amante como una escala para el ascenso y una puerta para el acceso. En el soneto aludido de Aldana, la reducción de la experiencia amorosa a la gloria de los cuerpos implica una retracción de la esperanza redentora del amor: al final del goce sólo está el goce, un punto de término que enlaza tautológicamente consigo mismo. En “Consolación de la carne” el combate de los cuerpos quiere desbordar su propio perímetro, y el trofeo del vencedor, en una imagen bélica de sojuzgamiento, contiene una llamada a un “sol de eternidad” que se alumbra allende el encuentro carnal:

Tú yaces en la paz y entre mis manos
yo esgrimo el vellocino sagrado de tu sexo

donde acaso el amor duerma en simiente
o se vislumbre un sol de eternidad.

(RS, p. 51)

Son muy notables y expresivas las imágenes de la debelación y la victoria, cuya seña son los despojos del cuerpo conquistado en la mano del vencedor. Pero interesan aquí especialmente los indicios de impenitencia en el amor de Afrodita Pandémica, que concluyen, si no en el fracaso existencial, en la prolongación hacia territorios distintos a los del amor carnal. Cuando se provee a los deseos de aquello que ellos mismos han solicitado, no se genera la satisfacción, sino más deseos: “Los besos dan más sed; lo he comprobado” (“Misterio doloroso”, RS, p. 11). Algo semejante apuntaba Lucrecio en *De rerum natura*: frente a lo que sucede con la sed o con el hambre, o con otros afanes que piden satisfacción, la pasión amorosa crece más cuando más se trata de saciarla. El hombre, barco atraído fatalmente por los arrecifes del placer, vuelve una vez y otra vez a deshacerse contra los escollos, como se expresa en el primer cuarteto del soneto “¡Esa piedra!”:

La piedra enorme del placer... ¡La roca
casi insalvable del placer, Dios mío!
Ese escollo hermosísimo y vacío
contra el que el barco, el hombre, choca y choca.

(CA, p. 81)

En estos casos el amor se expone en el acmé del frenesí, cúspide de la plenitud pasional, donde se utiliza el lenguaje más inflamado. Pero hay poemas en que se delata la declinación de los impulsos, cuando la pasión está desapareciendo o va acomodándose a los pliegues de la edad; pues, al cabo, ascenso y descenso no obedecen a distintas sustancias conceptuales. En tales ocasiones es frecuente que asome una invocación hacia el amor uno, hacia la idea divina prefigurada en el amor de Afrodita Urania. En *Aprendiz de amante* se perciben señas de esta declinación —junto a otras que revelan la plenitud absoluta de la pasión amorosa—, acompañadas de incitaciones hacia una placidez celeste que hubiera resultado imposible en los momentos apicales del encendimiento; así sucede en el poema “Asunta mía”, citado más atrás, cuyas resonancias barrocas no atenúan la explicitud vivencial de los versos:

Sentirte envejecer. Ver cómo el seno
declina su turgor y aprueba el día,
cada vez más del páramo y más mía

comprobarte mujer, gloria del heno.

Pero amor, cada vez más y más lleno,
mientras cribando va tu anatomía
te me abre, cada vez más, la franquía,
la donación, el alma, el intraseno.

Aquella espiga y rosa tuyas, bellas,
se han trascendido y son, las mismas, ellas,
cáliz del corazón, tallo de altura.

Oh, cómo en tanto el cuerpo se despide,
el Dios se asienta: olvido impide y pide
alas de eternidad, paz sin fisuras.

(AA, p. 98)

La “gloria del heno” nos retrotrae al tópico del *tempus fugit* que tan maravillosamente actualizara el capitán Fernández de Andrada, en cuya “Epístola moral” el heno —“a la mañana verde, / seco a la tarde” (vv. 70-71)— revela la condición inherentemente efímera de las glorias humanas. El último terceto del soneto alude a la intromisión de lo divino —“el Dios se asienta”— mientras “el cuerpo se despide”, oponiéndose así al olvido del amor y, al tiempo, dotando a éste de “alas de eternidad”.

Aunque el amor de Afrodita Pandémica es acaso lo más ostensible de esta poesía, sin embargo es el de Afrodita Celeste el que da una nota distinta en varios de los poemas más intensos de José Luis Tejada. Un tipo de amor requiere atenciones y alimento; el otro solicita abstracción de las preocupaciones inmediatas. La contraposición de los dos términos se concreta en algún poema, y no como realidades absolutamente desconectadas. Una de las composiciones más intensas de Tejada, la titulada “Del perro insoslayable y de su pan preciso”, es muy reveladora a este respecto:

Tienes razón, el alma sobre todo;
pero detrás, el cuerpo insoslayable.
Por una vez, perdona que te hable
de verdad, a mi gusto y a mi modo.

Estamos amasados con el lodo
mismo de Adán, parduzco y deleznable,
pero también, oh cándida, inflamable,
cáustico y más con la avidez del yodo.

Ladra un perro de sangre por las venas.
Pide su pan y tensa las cadenas
y nos crisper el silencio con su aullido.

Démosle, pues, para que calle y coma,
y alcémonos después, cóndor, paloma,
mientras él queda a nuestros pies dormido.

(CA, p. 26)

La pasión —el perro que tensa las cadenas para alcanzar su pan— ha de ser saciada para que el amor puro no se sienta concernido por aquélla: el ave se alzaré cuando esa pasión quede desactivada igual que el perro satisfecho “a nuestros pies dormido”. No sé hasta qué punto significará algo o mucho la circunstancia de que el poema sea una contestación dialogística a una interlocutora oculta, la amada “cándida” (v. 7) que ha puesto el alma por encima de todas las cosas. La conciliación de ambos amores parece requerir que uno de ellos, el amor de los sentidos, sea apaciguado sólo para el deleite de amor más elevado. Pero es verdad que la formulación del amante parece sobre todo una concesión al candor espiritual de la amada, anteponiendo *de hecho* el disfrute pasional (lo que consiente también una cierta interpretación cínica del razonamiento del sujeto).

Todo lo cual se aposenta en la encrucijada donde se cruzan sentimientos dispares, y donde crece la ambigüedad irreductible, propia de un autor “siempre a medio camino entre lo platónico y lo sensual”, en expresión de Pastor Comín⁶. Al margen de ello, el ser amado da homogeneidad a lo plural, unifica las dualidades y aun las oposiciones, religa lo disperso haciendo con los gestos, cosas, tareas inanes que rellenan la vida de aire, una gavilla que apunta a la plenitud espiritual. Cuando así son las cosas, la Amada —ahora ya con mayúscula— se convierte en la intermediación entre el poeta y lo absoluto platónico: no es el Amor —también con mayúscula—, pero es un amor que sirve propedéuticamente para ascender a los escalones superiores sobre los que se erige la idea platónica, absoluta e incontaminada, del Amor. De este modo, incluso los avatares intrascendentes de una existencia gris quedan redimidos por la gracia de Afrodita Urania ante la que emerge, luminoso, un mundo en epifanía.

⁶ Juan José Pastor Comín, “*Para andar conmigo* (1962), homenaje a Lope”, en Ana Sofía Pérez-Bustamente Mourier (ed.), *op. cit.*, p. 70.