

JOSE LUIS TEJADA Y LA TRADICIÓN AMOROSA

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia

Uno de los fenómenos más inquietantes de la cultura literaria contemporánea, y tendríamos que añadir que de la Cultura extraliteraria, en las formas que viene adoptando desde hace unas décadas, es la progresiva uniformización de mensajes y a través de ella la emergencia de sujetos emisores y de individuos receptores (sean de mensajes literarios, lo sean de mensajes visuales) cada vez menos capaces y competentes para la descodificación feliz, para entender aquello que leen o miran. Este fenómeno es de consecuencias inalcanzables para nosotros, pero la progresiva pérdida de competencia de nuestros alumnos en la comprensión del lenguaje puede actuar de marco explicativo de por qué los mensajes literarios, los textos preponderantes que mayor éxito tienen en la cultura literaria de hoy, están recibiendo asimismo un tratamiento uniformizador, de suerte que en los diversos géneros literarios se camina hacia una reducción de la variedad de registros, tonos, voces, procedencias, técnicas, metros etc. Es condición que no resulta difícil de constatar para cualquier observador atento de la realidad cultural española (aunque no se me escapa que el fenómeno excede el de nuestro país y lengua, amenaza con ser universal).

Para el caso de la poesía, que es el que nos ocupa hoy, pues estamos en un Ciclo dedicado a un escritor que fue fundamentalmente poeta (y cuando fue crítico lo fue sobre todo de poetas, como glosó Gregorio Torres Nebrera (2000)), en la poesía, digo, está ocurriendo una cierta hegemonía, que amenaza con ser totalizadora, del registro sentimental, elegíaco, que hunde sus raíces en el mejor Romanticismo, pero que proyectado a través de la modernidad literaria de Bécquer, de Juan Ramón y de muchos de la que podríamos llamar "escuela cernudiana", pues es Cernuda el poeta de los del 27 que más eco ha tenido en las generaciones posteriores, ese registro predominante ha producido que para nuestros alumnos de los Institutos de Enseñanza Media o de la Universidad, poesía lírica, o simplemente POESIA sea hoy equivalente a expresión sentimental de la soledad, el amor o la muerte y en temáticas, formas y tonalidades muy uniformes.

Y ciertamente la soledad, el amor y la muerte son por fortuna temas inevitables, y han sido los preferidos por la poesía de todos los siglos; pero durante siglos asimismo, desde los epigramáticos griegos, pasando por Catulo, la tradición goliardesca, los trovadores, o nuestros poetas del Siglo de Oro, la poesía fue muchas cosas a la vez, y todas juntas; fue cauce expresivo de lo religioso y lo profano, juntó lo excelso con lo procaz, el encomio con la sátira, lo trivial y lo hondo, lo jocoso y lo serio. Y no sólo en los temas, también en las formas; hubo canciones, sonetos, odas, elegías, letrillas, jácaras, romances, y en la tradición de los poetas andaluces, que como Jose Luis Tejada, han producido la inserción de la cultura en su raíz flamenca, las diferentes modalidades de ese cante: "Tonás, soleares, polos, cañas, y tientos" agrupa Jose Luis Tejada el primer apartado de su libro *Cuidemos este son* (publicado por la editorial sevillana Renacimiento en 1997), seguirían en los apartados siguientes de ese libro seguiriyas, sevillanas, campanileros, etc.

Lo primero que quiero decirles a Vds, sobre todo a los más jóvenes, cuando tratamos de un poeta como Jose Luis Tejada, es que por fortuna nos vemos impelidos, obligados, a cambiar el registro que creíamos el habitual, cambiar el que hoy se denomina *horizonte de expectativas* del género poesía lírica, pues Jose Luis Tejada ha tocado tantos y tan diversos palos, ha asediado la poesía en tantos y diferentes modos, metros, tonos, temas, registros, que hablar como me propongo de "La tradición amorosa" nos obligaría a hacerlo de todas cuantas formas estróficas, tonalidades, registros y asuntos, niveles de lenguaje y temas puedan confluír en la totalidad de su poesía, por lo que esta primera característica suya, la de su enorme versatilidad de poeta de muchos y variados acentos, versatilidad que ya ha sido glosada con eficacia por críticos anteriores como Manuel Ramos Ortega (2000) o F. Franco Carrilero (2000), al hablar el primero de "El popularismo y el clasicismo" y la segunda del *vario stile*, me dispensarán a mí de insistir en ello, pero es obligado pórtrico de mi conferencia porque tendré que imponer al título que le dí necesarias precisiones para que se entienda bien el sentido en el que yo hablo aquí de "Tradición amorosa". Quiero decirles que, obviamente, en los límites de una conferencia no podré asistir a todas sus diversas tradiciones, porque en Jose Luis Tejada hay varias (estaría el popularismo de raíz floklórica, el de raíz literaria, el del cante, estaría el de la tradición de Alberti, etc, etc). No. No pueden esperar Vds tanto de mi intervención, sino un aspecto tan sólo de lo que entendemos por tradición; su manera de hacer revivir, dándole nuevos enfoques a las modalidades que el amor tuvo en nuestra poesía áurea, la que conocemos como Siglo de Oro. Y realizo esta selección, no solamente por acotar el tema para un tratamiento más profundo, sino también por una característica que ya les adelanto y que formará parte de mis conclusiones: en el Poemario *Para andar conmmigo* (1962), que es el primer poemario amoroso que publicó en vida (ya que el que recoge poemas anteriores suyos el titulado *Del río de mi olvido*, lo publicó en 1978), se encuentra ya como un microcosmos, pero también como un embrión, lo principal de su estilo y de los rasgos que han hecho singular su lenguaje poético. *Para andar conmmigo* por tanto no puede ni debe ser leído solamente en relación con la tradición amorosa de Lope de Vega, quien es su mentor principal, o de Góngora y Quevedo, que también están presentes, sino que debe ser explicado como la anunciación de una poética, que tiene la dimensión proyectiva de explayarse luego, tanto en tonos, como en temas y formas, en los poemarios posteriores como *Razón de ser* (1967) o *El cadáver del alba* (1968).

Como ustedes saben, y ha sido ya estudiado por Juan José Pastor Comín (2000) y Emilio Miró (2000), *Para andar conmmigo*, se publicó en la prestigiosa colección Adonais coincidiendo con el IV centenario del nacimiento de Lope de Vega (1562) y lleva en su subtítulo esa consideración de Homenaje, como también confirma la carta que en Enero de 1963, envía José Luis Tejada a Joaquin de Entrambasaguas, ilustre lopista, reproducida por Pastor Comín (2000: 64), quien en su estudio va anotando convenientemente cómo las *Rimas* de Lope, publicadas en 1604, en su estructura fundamental van dando pautas compositivas para la estructura misma del libro de Tejada.

En nota a pie de página Pastor Comín tiene la gentileza de referirse a un libro mío dedicado a Quevedo, (Pozuelo Yvancos, 1979), en que me planteaba el lugar de la tradición como algo más que una repetición de los tópicos de los maestros. No me interesó de Quevedo la medida en que este poeta imitaba simplemente los tópicos, sino la medida en que los recreaba, los traducía a su propio lenguaje, y utilizando un concepto por entonces

en boga en el lenguaje crítico, merced al Fomalismo Ruso y la Escuela de Praga, la medida y forma en que los *desautomatizaba*, convertía una tradición lexicalizada y tópica (la del amor cortés o la del neoplatonismo) en lenguaje propio, en estilo personal.

Han sido muy citadas asimismo, referidas ya a Jose Luis Tejada, las inteligentes palabras con las que Leopoldo de Luis se refería a *Para andar conmigo*, en la Introducción que hizo a la Antología del poeta, publicada en 1985 con el título de *Poemía*. Escribía allí Leopoldo de Luis: "*Para andar conmigo* es, contra los que mal leen dijeron o pensaron, un libro personal, un libro que expresa a un poeta auténtico, con sentimientos propios... Tejada no hace un *pastiche* sino una trasvasación. Tejada está poniendo en aquellos sonetos su propio amor, su sentida verdad; está andando consigo, ciertamente" (Leopoldo de Luis, 1985:15)

Pues bien, me propongo en lo que sigue de esta conferencia, y como núcleo central de ella, estudiar la relación de José Luis Tejada con la tradición amorosa previa, la del Siglo de Oro, en ese libro de 1962, no como el de un imitador que ha hecho un homenaje simplemente deudor de los grandes maestros, sino buscando precisamente lo que este libro tiene de singular lenguaje suyo, esa desautomatización de los tópicos, el modo como ante un tópico de Lope de Quevedo o de Góngora, que de los tres poetas hay en este libro, Tejada edifica su propio estilo, estilo que luego no abandonará en lo fundamental en los libros amorosos que siguieron. Y no haré esta indagación de lenguaje propio de Tejada, declarándoles a Vds simplemente lo que hace, sino mostrándoselo, para que sean Vds mismos quienes le vean hacerlo, es decir para que la idea motriz que mueve esta ponencia: la de la desautomatización del tópico y por ella la construcción de un lenguaje propio, suyo, cobre vida en el análisis de unos poemas en que emblemáticamente lo irán viendo, poemas que por otra parte actúan como ejemplos de otros muchos construidos según los mismos parámetros, pero que el tiempo de que dispongo no me permitirá analizar.

Y puesto que se trata de poesía amorosa, y de las *Rimas* de Lope, el primer Poema propiamente amoroso que Jose Luis Tejada sitúa al frente de su libro, después de los dos poemas-dedicatoria a Lope, con que abre su "Justificación", es el titulado con un doble título ESTO ES AMOR (primer título), al que sigue un segundo título QUIEN LO PROBÓ LO SABE. Leamos los dos poemas: el famoso poema de Lope, el soneto CXXVI de sus Rimas (1604) que actúa como modelo tradicional (según lo edita Pedraza (1993: 461)) y el que Tejada escribe y en el que desautomatizará como veremos de muy diverso modo aquel modelo:

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;

No hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

Huir el rostro al claro desengaño
bever veneno por licor süave,
olvidar el provecho, amar el daño;

Crear que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño
esto es amor: quien lo provó lo sabe.
El de Jose Luis Tejada dice:

ESTO ES AMOR

QUIEN LO PROBO LO SABE

Esto es amor, lo noto por la aroma
me da en el centro, túmbame y me eleva
y en andas de su vuelo tráeme y lleva
y en gustos de su azar me deja y toma.

Bien me sé yo el sabor, la añeja poma
retoñada a un milagro de la gleba.
Pero qué vieja ya, pero qué nueva
al ventanal la faz que la alma asoma.

Si esto no fuera amor, no me tendría,
tan viejo ya, tan niño todavía,
naciendo y me muriendo de este modo.

Que él y nada más que él ignora y sabe
y cabe la alma en él y en la alma cabe
virgen amor después y antes de todo.

Verán primeramente que el doble título que Tejada incorpora es una reproducción partida del verso 14 del soneto de Lope; en realidad esta cita intertextual, que es clausura del soneto de Lope y en Tejada apertura del suyo, es la única cita textual que Tejada toma del maestro madrileño, y para proponerla en el título del poema y tan sólo en su primer sintagma, puesto que comienza su primer verso "Esto es amor", del mismo modo que Lope su último verso. Y todo lo demás del soneto de Tejada es una construcción personal, muy visiblemente distanciada del modelo tanto en lo que se refiere a su seguimiento elocutivo, como en lo que se refiere a la *Inventio* y a la estructura dispositiva.

Si Vds se fijan bien Lope de Vega construye todo su soneto como una enumeración de infinitivos adjetivales o de adjetivos propiamente dichos, enumeración que no es mera sucesión de ellos, sino que se articula sobre el doble eje de la antítesis de contrarios (como *topos* inventivo muy tradicional en el tratamiento de ese tema, ya que se encuentra en Petrarca, Ausias March, Camões y luego hará famoso Quevedo en su soneto "Es hielo

abrasador, es fuego helado"), Lope enumera esas antítesis en una cascada muy bien articulada de sucesiones y contrastes, de acumulaciones de desdichas o de contrariedades, como si todo el soneto fuese, en los primeros trece versos, "lo definido" para una proposición definitoria, que actúa como cierre o conclusión: lo que ese verso último ofrece es la *propositio*, que es lógicamente anterior en una estructura lógica de definición, pero que en Lope de Vega se ha situado como *conclusio*, porque le han interesado los efectos. De ese modo, el verso último del soneto de Lope es el cierre de una argumentación que ha dado la enumeración no de la "propiedades" sino de los "efectos" en el amante, en que se convierten los trece versos anteriores del poema. Por eso la fuerza probatoria del sintagma último, que recoge toda esa cascada: "quien lo probó lo sabe".

Fuerza probatoria, pero también y sobre todo experiencia propiamente vital de Lope. Tejada parte de aquí, del verbo "probó" de Lope, y construye su soneto para glosar el significado real del verbo "probar", no como fuerza probatoria, no como argumentos, sino como gustos, en el sentido más sensitivo, más sensual, más ajustado a lo no conceptual; Tejada será un poeta de la sensualidad, de la sensorialidad, y ya en este primer poema acoge del soneto de Lope los elementos por los que va a discurrir en su lírica: le pregunta al vocablo qué significa, ¿qué es probar, degustar, el amor?.

Y Tejada, que es poeta del Puerto de Santa María, otorga un tratamiento al "probar" como si fuese un objeto sensorial, como si fuese un vino fino: comienza por la *aroma* (v.1) Y claro está que aquí se alberga una paronomasia, porque descompongan ustedes "aroma", vayan Vds al centro de esa palabra, léanla en su corazón y verán que contiene la palabra amor, que es de lo que se trata. El amor es un aroma, que se prueba. Pero *aroma*, que te asalta, que te tumba y te eleva (¿no hace eso el mosto, el vino?). Siguen los contrastes: "traeme" y "me lleva", y "en gustos de su azar me deja y toma". Pero no se trata ya de efectos como simples contrastes: Tejada ha querido que nos fijemos en "gustos" (vocablo de lo caprichoso, el azar en sus gustos o elecciones) pero "gustos" es vocablo también del saboreo, del degustar, del probar). De ese modo el probar de Lope se ha convertido ya en otra cosa, en concepto sensorial.

De que esta interpretación no es un capricho nos confirman de inmediato los versos siguientes:

"Bien me se yo el sabor, la añeja poma
Retoñada a un milagro de la gleba"

En una percepción sensorial, en un degustador, después del aroma viene el sabor, el de la añeja poma y sigue "retoñar", "milagro de la gleba"; ha aparecido ya una isotopía, la de la cultura, en el sentido etimológico, la agrícola, la de llevar los conceptos a su expresión metafórica de cultivo y de fruto. Las pruebas que Lope hace son conceptuales o sentimentales, son efectos de la razón o del corazón, pero Tejada las lleva a su raíz sensorial, a "probar" el fruto, en el sentido en que se entiende un cultivo, un fruto, una poma (latinismo de manzana, que remite claro a Eva y Adán como fruto del intercambio amoroso, pero también veneno por sus consecuencias, en la tradición bíblica). Milagro de la gleba, porque gleba es el vocablo metonimia del cultivo agrario (significa: "terron que se levanta con el arado") y no podemos dejar de adelantar aquí que en la desautomatización

que Tejada hace del lenguaje de la tradición amorosa, ocupa un primordial lugar, en este y en el resto de sus libros, el sensualismo, pero en el sentido primitivo en que se desarrolla vinculado a la tierra, a la naturaleza, la presencia en toda su obra amorosa de pájaros, de animales, de plantas, de vides, de frutales, de vida, en ese sentido por lo tanto no conceptual, sino arrancado de la exaltación vital de lo cultivado por las manos y por la naturaleza (veremos también que tendrá una visión del sexo anclada en el primitivismo natural). Por ahora puede bastarnos con ese anclaje no previsto del todo, aunque sí en parte por Lope (por la alusión que éste hace a "beber veneno por licor süave", en el verso 10 de su soneto, que es el que ha podido sugerir en Tejada todo su desarrollo). Para Tejada el amor será el aroma, el sabor de una fruta cultivada, madura, añeja, en su sabor otoñal, en su sazón.

Incorporada a esta glosa del gusto, del probar, va Tejada, en lo que queda de soneto, a glosar la segunda idea, la de la edad, en el espejo de toda una vida. El punto de partida serán los versos de Lope

"huir el rostro al claro desengaño" y "dar la vida y el alma a un desengaño"

Tejada desarrolla más la idea, y enfrenta la correlación antitética "qué vieja ya, pero qué nueva// al ventanal, la faz que la alma asoma". Ventanal es metonimia de espejo (el alma se asoma al espejo como a una ventana); para esa transición metonímica, que sustituye espejo por ventana, es vocablo intermedio faz, porque lo que en realidad se mira al espejo es la faz (y otro puente que facilita la metonimia es la tradicional sentencia de ser la cara el "espejo del alma"). Ahora entendemos ya toda la imagen del verso 7, en ese ventanal al alma que es el rostro, y en un momento, se ve la faz (y el alma que asoma por medio de ella) vieja y nueva, es decir, toda la transición de una vida. Es idea que recoge luego el verso 10 ("tan viejo ya, tan niño todavía," y que prolonga el siguiente. "naciendo y me muriendo". Lo que en Lope era un verso aislado, el desengaño claro del rostro y el del alma (en el verso 13 de Lope) en Tejada se ha proyectado a toda una extensión correlativa del amor como ocupación de toda la vida y de la muerte. En ese sentido la primera parte del soneto es sensorial, y la segunda profundamente conceptual, porque ése es el designio estilístico de su poesía amatoria, la juntura de lo conceptual y lo sensorial, lo ascético y lo sensual, lo estoico y lo epicúreo.

En su libro posterior el titulado *El cadáver del alba* había comenzado un soneto con estos versos

"Tienes razón, el alma sobre todo,
pero detrás el cuerpo insoslayable"

Esa es la divisa de su poesía amatoria, desde ella se entiende entonces que en *Para andar conmigo* los modelos de la poesía áurea, que eran modelos imbuidos en el neoplatonismo, que había expulsado lo corporal, el llamado "amor ferino", del campo expresivo, se verán profundamente transformados por este poeta. Leamos el soneto titulado FRUTA.

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 tus peñas 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.

Este formidable soneto contiene lo mejor del su lenguaje amoroso. En primer lugar es visible el rasgo que más define casi siempre el conceptismo con el que Tejada elabora su forma: el constante juego de paronomasias, de dilogías, de juego con la forma de los vocablos, por los que los conceptos están reclamados constantemente a ser también volúmenes del significante, en contraposiciones, retruécanos y agudezas nominales: Llamas/llamas, precipicios/precipita, rumor de ramas, vas/ves, etc. Pero de inmediato esta forma es mucho más que un juego; es, como dije, el volumen de una poderosa sensorialidad por la que el diálogo con la amada (también muy característico del lenguaje de Tejada que se llena de formas dialógicas, del yo y del tú, con sus equivalencias pronominales (me, te)); ese diálogo lo es de cuerpo con cuerpo, en que el concepto toma forma sensorial nuevamente: "tu volumen frutal, tu olor de cita", en ese formidable verso se concentran unidos en un doble sintagma, vocablos del orden conceptual y del orden sensorial volumen/frutal, olor/cita. Luego vendrán las metonimias del líquido en expresivas frases coloquiales: "te me derramas, no te mojas", "el látigo moreno// de mi mano en la nata de las tuyas", que han sido anticipadas por la genial imagen del delfín y su escamas (la caricia) dejadas en las peñas de la amada (metáfora de senos), anuncia ya la comunicación corporal visible y explícita en los tercetos.

Otra vez ha querido Jose Luis Tejada ir más allá, en un desafío valiente de los límites expresivos, como en los atrevidos versos con que glosa el soneto de Lope "Suelta mi manso, mayoral extraño". La desautomatización opera esta vez irónicamente sugerida ya en el primer verso, pues Tejada escribirá su glosa con el coloquial "Devuelveme el ternuelo, pastor malo", registro coloquial, cómico, que es el que permitirá incluir más adelante un terceto que habría sido imposible en el código amoroso del Siglo de Oro, por su explícita y atrevida referencia al coito, no ya por el juego que se hace con "el alambre de este palo", sino por los versos que siguen:

Desata el belfo cálido, que tuve,

Que estuvo, tibio y rosa, blanda nube,
Lloviendo su piedad en mi deseo"

Son imágenes que desautomatizan el soneto que actúa de modelo por la fuerza emergente de lo erótico corporal, inserto en la intertextualidad del templado requiebro pastoril de Lope, atrayéndolo a unos márgenes imposibles en el código amatorio de los Siglo de Oro, pero que Tejada violenta para introducir en ellos toda la vida de una sexualidad, en la que el amor es también cuerpo y fuerza en la caricia del deseo.

Consciente de tal desautomatización del lenguaje áureo, por la vía de inserción de una sexualidad imprevista en el código de partida, Tejada juega a la ambivalencia de los signos. Dominador como pocos del lenguaje, del revés de cada signo, que puede decir una cosa y su contraria, y sugerir tras una apariencia un mundo inédito escondido en el pliegue del signo, como se ve en el soneto VOY DELANTE DE TI

Así en amor, igual que en todas brieas
tanto como en dolor y otras cuestiones,
te avasallan mis pechos por varones
y al viento de su ardor te me doblegas.

Centellas van, cenizas vuelven ciegas,
apagando en tu yelo mis carbones
que cuando a ras del alma te me pones
ni a la mitrad del corazón me llegas.

Y es tanto así, tan duras tus verduras
frente al maduro leño en que me entrego
con los brazos en cruz por tu desvío

que a solas quedarás luego y a oscuras.
Que aún no habrá entrado el tuyo pecho en juego
cuando de vuelta véngase ya el mío.

No podría entenderse la crueldad con que el amante trata a la amada, a la que deja sin amor, a oscuras, una vez se ha realizado la unión sexual si no estuviera interpuesto el código petrarquista, por el cual la amada rechaza al amante en su proverbial dureza. En realidad un conocedor del lenguaje amatorio del Siglo de Oro ha de saber que las frases "tan duras tus verduras// frente al maduro leño en que me entrego con los brazos en cruz" son dilógicas, porque al mismo tiempo que refieren al código de la aceptación, y al visible vínculo metafórico del leño y falo, y brazos en cruz con abrazo, y dureza de las verduras, con turgencias de la amada en la cópula, se está refiriendo, como intertextualidad subterránea al código del rechazo por el cual la "dureza" de la amada, y su "verdura", es precisamente la del rechazo, la de no comunicabilidad con el amante. Para entenderlo cabalmente tendríamos que retrotraernos al cuarteto anterior donde la serie amorosa de la metáfora ígnea (centellas van, cenizas vuelven) se lee en correlación con la serie yelo/carbones, en que el ardor del amante se apaga en el yelo de la amada, donde lo mismo

podemos ver la evidente metonimia líquida de la aceptación sexual femenina como lugar de llegada de los carbones masculinos, como puede verse su contrario, esto es, el gran tópico del ardor/ frialdad, que la tradición amorosa ha llenado de ocurrencias en el lenguaje petrarquista. De forma que unos mismos signos se pueden leer en dos sentidos, y Tejada quiere los leamos dos veces, porque por debajo de la significación aparente (la positiva y la negativa) está su contraria respectiva.

De todos modos queda en este soneto la formidable imagen de la navegación en la cual los "varones" del verso 3 no son un adjetivo como aparentemente parece ser adyacencia de "pechos", sino que fiado en la significación escondida de "varones" como "cada uno de los dos cabos o cadenas que por un extremo se hacen firmes en la pala del timón y por el otro se sujetan a entrambos costados del buque" (DRAE) introduce la isotopía de la navegación que permite el verso siguiente "al viento de su ardor te me doblegas". Sí. Tejada procede casi siempre como ese poderoso conceptista que ha traído al lenguaje amoroso lo que es más propio del conceptismo cuando se ha vertido en el lenguaje satírico: la dilogía, el juego, la doble significación del vocablo, para que la apariencia y la significación escondida convivan en el soneto, dando así a su lenguaje un desafío para la inteligencia, y una renovación del código expresivo. (Otro poema en el que Tejada hace explícitos los dos sentidos del juego anfibológico es el titulado: "De tres prendas secretas de la amada", en el que no puedo detenerme ahora)

Se ha hablado de Lope, pero hemos de hacerlo también de Góngora, como modelo que ha proporcionado a los sonetos amorosos de Tejada un punto de partida y un desafío. Analizaré como ejemplo de esta vertiente culterana (que como se sabe es profundamente conceptista), el soneto titulado SEQUERO, que me parecen unas de las cimas de su expresión poética:

Ya están replantonando la lechuga
devastando la almáciga de menta.
Ya se quebró el yelor. Hazte la cuenta
que viene abril mullendo su jamuga.

Ya el cogollo mollar se desarruga
y Dios en la albitana canta y cuenta
su cuento y su canción. Ya la osamenta
recorta de los brécoles la oruga.

Todo se cuelga para tu llegada;
barroquizan las vides su arabesco
y afelpan los albérchigos sus teces.

Sólo en mí dentro no florece nada.
Sólo yo ni me espigo ni me crezco
por ti ni por tu abril como otras veces.

El amante, ya sin sin amor, es como un sequero, terreno sin riego, que tan sólo espera una lluvia de abril (la del amor de la amada, que lo espigó e hizo florecer otras veces) y que este año no llega, según advierte el último terceto, que es el que desarrolla la idea motriz anunciada en el título.

Pero para que esa dimensión de sequero cobre fuerza, todos los versos anteriores al último terceto, es decir los dos cuartetos y el primer terceto, son un recorrido por la fertilidad, que provoca abril en todo el campo, fertilidad con la que contrastará luego el sequero amante. Es un recorrido lleno de conceptos y sutilezas que muestran una vez más, lo que les adelanté al comienzo de esta conferencia: Tejada sensorializa, por la vía de lo primitivo, de lo natural, rural, agrícola o avícola, todos los conceptos, y atrae por tanto el lenguaje amoroso a una dimensión distinta.

La anáfora que repite el adverbio YA, situada en posición inicial o medial dos veces en cada cuarteto, como eje dispositivo que ordena todas las frases, anuncia que se ha producido la primavera. El verso tres "Ya se quebró el yelor" concluye la sustitución de cultivos que se ha declarado en los versos 1 y 2: se sustituye en la almáciga (terreno regado para la semillas) la menta (hierbabuena, planta de invierno) por la lechuga (hortaliza de primavera). Se anuncia abril. La locución popular "Hazte cuenta", lo ofrece inminente. Pero esa locución popular es prólogo de una imagen muy compleja y sutil, la que se ofrece en el endiablado verso cuatro: "que viene abril mullendo su jamuga". Nada hay en Abril que case con jamuga (que es la silla de montar para mujeres en las caballerías) puesto que los dos animales asociados a Abril serían Tauro o Aries, pero no directamente ningún animal con montura). Para que el concepto se produzca es preciso entender que el **su**, el posesivo, no es adjetivo, sino pronombre que remite a su antecedente: a almáciga, como surco, como forma ahuecada que se parece a la jamuga, que tiene la forma de la silla. La significación entonces se ofrece clara: con sus lluvias abril mulle (es decir ablanda) la jamuga de la almáciga, el hueco con forma de silla apto para la siembra. Perfecto gongorino.

El segundo cuarteto retoma el plantón de la lechuga, ahora cogollo mollar (blando) que comienza a abrirse (se desarruga). Pasamos al cuento y la canción de Dios en la albitana. Está claro que aquí hay una metonimia del pájaro que posado en el cercado ("albitana" es eso, la cerca que rodea y delimita el sembrado) se parece a Dios por su canto.

Para entender los versos que siguen hemos de tener alguna pericia en deshacer los hipérbatos gongorinos, ordenando la frase: la oruga ya recorta la osamenta de los brécoles. Se ha dado cuenta Tejada, parece ser consciente de que su verso se ha hecho barroco, e introduce el verbo barroquizar, pero no para referirse esta vez a la poesía, sino a la forma retorcida de los brotes de la vides, que parecen por su dibujo un arabesco. Y como sureño, y arábigo, finaliza la serie con un fruto: el albaricoque (albérchigo) que afelpa en abril su tez (en plural "teces").

Plantas de horticultor, sembrados, vides, frutos, pájaros. Todo lo mueve y riega abril, salvo el corazón del poeta, sequero sin amada, sin riego.

Es hora de concluir. Hemos visto como un poeta, en el venero de la tradición amorosa, ya no es Lope, sino él mismo, edificando un lenguaje, en que la sensualidad por

igual inunda las imágenes profundamente sensoriales de la Naturaleza que la fuerza del erotismo, un lenguaje que ha producido imbricación profunda del alma y el cuerpo, según vimos él quería, lo corporal y lo conceptual. Pero uno y otro son, antes que nada, lenguaje. Tejada ha desautomatizado la lengua poética de la tradición amorosa no por la vía fácil de los temas nuevos, sino por la difícil del laboreo de una forma, consciente como era de que la salvación futura de un poeta nunca puede buscarse en el espejo de otro, se llame Lope o Góngora, sino en el rostro propio que ha sabido dibujar un perfil nuevo.

Jose María Pozuelo Yvancos

Bibliografía citada

Obras citadas de José Luis Tejada: *Del río de mi olvido*. Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 1978; *Para andar conmigo*. Madrid, Rialp, 1962 (Col. Adonais, CCVD); *Razón de ser*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967; *El cadáver del alba*. Madrid, Arbolé, 1968; *Cuidemos este son*. Sevilla, Renacimiento, 1997.

De Luis, Leopoldo, 1985: "La poesía de Jose Luis Tejada", estudio Introductorio a la Antología de Jose Luis Tejada: *Poemía*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

Franco Carrilero, Maria F, 2000: "La expresión poética de Jose Luis Tejada: de *vario stile*" en Ana Sofía Pérez Bustamente, ed (2000) pp. 81-86

Miró, Emilio, 2000: "La poesía amorosa de José Luis Tejada", en A. S. Pérez Bustamente (ed), pp. 113-130

Pastor Comín, J.F, 2000: " *Para andar conmigo*(1962), homenaje a Lope", en A.S. Pérez-Bustamente, ed, 2000, pp.63-72

Pedraza Jiménez, Felipe, ed, 1993: *Edición Crítica de las Rimas de Lope de Vega*. Tomo I. Universidad de Castilla La Mancha, Servicio de Publicaciones

Pérez- Bustamente Mourier, Ana Sofía, ed, 2000: *José Luis Tejada (1927-1988), un poeta andaluz de la generación del medio siglo*. Ayuntamiento del Puerto de Santa María

Pozuelo Yvancos, Jose María, 1979: *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad

Ramos Ortega, Manuel J, 2000: " José Luis Tejada, entre el popularismo y el clasicismo", en Ana S. Pérez- Bustamente, ed, 2000, pp.41-52

Torres Nebrera, G, 2000: La obra crítica de José Luis Tejada" en A.S. Pérez Bustamente, ed, 2000, pp. 245-264

