

LA POESÍA DE JOSÉ LUIS TEJADA: SU REPRESENTACIÓN LINGÜÍSTICA DEL AMOR

I

Un poeta admirado por José Luis Tejada y al que traduce y cita Aprendiz de amante: Luois Aragon, escribe en el prólogo de Les Yeus d'Elsa (Paris, 1946, p. 14) que “Hay poesía sólo cuando hay meditación sobre el lenguaje, y a cada paso reinención de este lenguaje”. Y eso -meditación sobre el lenguaje y Reinención de este lenguaje es lo que la poesía toda de José Luis Tejada – y de modo espacial la amorosa, suele contener. “Más albertiano que juanramoniano” – como lo definió Pilar Paz Pasamar p. 16 – José Luis Tejada dio a conocer en la Revista Alcaraván unas primeras muestras líricas que ha estudiado la profesora Blanca Flores Cueto. Entre ellas figura un excelente soneto en alejandrinos “Olivas”, publicado en el nº 18 correspondiente a julio de 1951, aunque fechado en 1947, y que su autor no recogerá hasta 1978 en Del río del olvido, pese a ser – según el testimonio de Cristóbal Romero- uno de sus poemas preferidos, como lo prueba el echo de que solía leerlo en cada recital. “Olivas” es un texto clave no sólo por su pronta cronología sino por que aúna ecos Hernandianos y métrica y léxico de procedencia modernista con elementos de cuño popular. En este soneto y en otros que le siguen - “La tarde sin amor”, publicado en el número 19 de Alcaraván en agosto de 1951; “eternidad”, aparecido ese mismo año en el número 12 de Platero; “Releyendo unas cartas viejas” Publicado en septiembre de 1952, en el nº 23 de Alcaraván y recogido diez años después en su primer libro, Para andar conmigo -Constituyen algo más que su protohistoria literaria: En ellos está definida la poética de José Luis Tejada que, a juzgar por estos y otros testimonios conservados, cristaliza en los primeros años 50, aunque su articulación en libro se hará aún esperar.

Los poemas de José Luis Tejada aparecidos en Alcaraván muy a comienzos de los años cincuenta objetivan, pues, una poética ya asumida y hecha, que su autor desarrollará más que modificará. Esa poética ha sido muy bien descrita por la profesora Flores Cueto (28), que ha sabido distinguir y analizar los siguientes rasgos: “1º La predilección por el soneto y el verso de arte mayor; 2º La mezcla de léxico culto y popular; 3º El barroquismo en el estilo; 4º La temática amorosa y religiosa; y 5º El descubrimiento de la poesía como vehículo de expresión personal”. A ellos habría que añadir otra característica que el conjunto de su obra poética ha hecho patente: Me refiero a algo que la profesora Maria del Carmen Olmedo Sánchez (213) ha acertado a ver – que, en la praxis poética de José Luis Tejada, “el poema tiene mayor relevancia que el libro”. Lo que explica, creo, el sentido de su evolución y también su concepto de libro tan distinto al de su generación, que es el 50. La poética de JLT está implícita tanto en esta praxis como en su obra crítica, estudiada por el profesor Torres Nebrera y a la que más tarde me referiré. JLT – como indica el profesor Ramos Ortega (11) es “un poeta de casta popular pero de formación culta” que se asoma a la tradición popular “en busca de nuevos temas y, sobre todo, en busca de un nuevo lenguaje”. La búsqueda de este nuevo lenguaje le lleva a intentar aunar tradición y vanguardia, dos polos que, en su constante interacción, estudiará y cuyo profundo conocimiento le permitirá explicar no sólo la evolución del primer Alberti sino también la del teatro de Muñoz Seca, que, desde la comedia de costumbres llega, forzando el principio de verosimilitud a ese precedente del teatro del absurdo que limita con el esperpento valleinclanesco y que es el astracán (Nebrera, 249). Tejada pudo llegar a comprender ese complejo proceso creativo porque él intentaba, e intentó, hacer algo similar. Su primer paso fue la clave popular = “Sirvo a lo popular, modelo claro, inagotable fuente” dirá en la Antología de la poesía amorosa recogida por Lopez Gogé. Y eso, lo popular, en clave neopopularista,

aparece en la serie “Puerto escondido”, donde hay un poema “Gitana con niño”, que anuncia ya lo que será su investigación lingüística = una investigación que quiere hacer con la lengua de Álvarez Quintero y de Pemán lo mismo que Pedro Salinas había intentado hacer en sus comienzos con la de Arniches y la del Chotis = lo mismo que, mucho antes, había hecho Lope, que será, para él, lo veremos, un punto de apoyo inevitable. Esa misma clave y esa misma vena es la que encontramos en al serie segunda, “Voz del pueblo”, donde hay una interesante investigación lingüística para convertir en lengua poética las posibilidades del habla popular. “Bulerías y Soleares” es un buen ejemplo de ello = sobre todo, aquellas composiciones en las que lo poético consiste en la reproducción del habla y en el mantenimiento de sus matices fónicos:

No tenemos mas que hablá:

Te viene a viví conmigo
y lo que sea será. (p. 53)

O

Tú no dices la verdad
ni aunque te pregunte un muo:
-“¿qué hay, Manuela? ¿Cómo estás?”

O

Tú estás mu solinviantá.
Retírate de la copa
por lo que puea pasá.

O

Qué poquito te costaba
haberme dao una mijita
de lo que a ti te sobraba.

O

Como no estás castigá
tu estas llegando a la muerte
con la boquita cerrá.

O esta

Yo te tengo a ti que ve
igua que un cartel de toros,
pegaíta a la paré.

o

Pa escribirte yo mi pena
tintero chiquito el mar,
poquito papel la arena.

O

Tú vas a echarte a temblá
igual que tiembla una rama
cuando el pájaro se va.

Tejada, pues, se expresa desde muy pronto en dos maneras (el clasicismo y el popularismo) -que en él son una sola y que aún con distintas modulaciones, ya no le van a abandonar. La poesía de JLT tiene tanta variedad como coherencia y tanta coherencia como íntima unidad. Enrique R. Baltanás ha analizado su entronque con la lírica flamenca y ha recordado, a este respecto, dos cosas = una, que –como ya vió el padre de los Machado (54) – el cante flamenco es “El menos popular de todos los llamados populares” y que – como ha demostrado Steingress- el cante “no es una

creación anónima popular sino una reflexión artística sobre la existencia del pueblo” y, por lo tanto, “una creación artística y no popular, aunque su esencia está relacionada con el pueblo”.

Para Steingress – y yo creo que éste es el punto que explica el interés que, como forma lingüística adecuada a su propia creación, le prestó Tejada- el cante es “la manifestación culta del pueblo”. Baltanás aclara que JLT trabajó dos vertientes del flamenco, la copla y la metapoesía; y explica por qué = porque, a diferencia del “cantar canalla”, “bohémio y aborrascado, del modernismo, que es el que seguirá la mal llamada “Poesía de la experiencia”, el flamenco de JLT es un canto casi religioso, el llanto ritual de todo un pueblo que sufre la travesía de un desierto eterno”. Lo que hace que “más que un arte” sea “una metafísica”. Creo que esta observación de Baltanás es muy certera, porque explica que esta vertiente flamenca dentro de la obra de Tejada “no es una casualidad ni un mero producto del ambiente” sino “fruto también de su reflexión sobre el sentido y la función de la poesía”. De modo que enlazamos con la frase de Aragon de la que, al principio de mi conferencia, partí = y que vuelvo a recordar ahora = “Hay poesía sólo cuando hay meditación sobre el lenguaje, y a cada paso reinvencción de este lenguaje”. Eso es lo que hizo JLT, al fundir popularismo y cante flamenco en una búsqueda formal que era la de su proyecto poético = un proyecto poético que, en su explotación de las posibilidades líricas de lo popular, tenía necesariamente que pasar, y así fue, por Lope. Para andar conmigo no sólo era un homenaje a él: era una clave. Tejada se decía en Lope o -lo que es lo mismo- utilizaba a Lope para decirse él. Seguía así la técnica de Browning, imitada por Pound y por Pessoa, por Cernuda y por Borges, por Cavafis y Yeats.

Tejada sigue una oportuna observación de Vossler, para quien Lope “tiene la vibración más personal y pura precisamente allí donde se hace oír, no por propia persona o en asunto propio, sino donde el poeta habla como personaje ficticio o en guisa de máscara”. Juan José Pastor Comín ha estudiado de qué manera Para andar conmigo recuerda “la estructuración del cancionero lopesco” y, en concreto, el concepto de libro basado en el principio ciceroniano, observado por Lope, según el cual Tota poesis amatoria est toda lírica tiene como objeto el tema amoroso. Este mismo estudioso advierte un “permanente desquiciamiento del lenguaje- que no deja de ser, en su opinión, una prolongación de las antítesis petrarquistas” - ; señala “un uso constante de la elisión como procedimiento”; e indica que hay “una lengua innovadora” (...) “sobre una sobria estructura recurrente”. Este anclaje en Lope, un giro posterior hacia Quevedo y el entronque barroco de su pensamiento han llevado a Sonia Núñez Puente (75) a decir que “JLT nos introduce en el exuberante utillaje de las referencias simbólicas de raíz claramente gongorinas y nos sitúa de lleno, al mismo tiempo, en el corazón de las preocupaciones esenciales de la creaciones artísticas de l siglo XX: la muerte, la fuga de la materialidad de las cosas y, en suma, la transitoriedad de la existencia humana”. Pero reconoce también que “la poesía de JLT despliega una tipología de la muerte (...) planteada desde una perspectiva visionaria construida a base de metáforas que reducen al hombre a un mero accidente de la morfología divina” (76). Esta observación ha de relacionarse con la de Baltanás sobre el flamenco y con las conclusiones del profesor Ángel Raimundo Fernández González sobre la religiosidad en le poesía de Tejada.

Si se establece un mapa de las ideas y creencias de Tejada se verá que es un poeta arraigado, un poeta creyente, y que eso- más que ninguna otra cosa- es lo que une al pensamiento poético de nuestro siglo de oro: Lope, Góngora, Quevedo. Tejada crea, y esa creencia constituye la base de todo su sistema poético, incluido también el amoroso. De ahí esa poesía suya “muy elaborada en la que conviven los adornos barrocos y el giro del habla corriente, la copla y el aire sentencioso”. Del mismo modo

que todo es igual de importante para la mirada de Dios, del mismo modo todo – la poesía mayor y la llamada “menor”- son igual de importantes para el poeta. Esto que en la poética de Lope está muy claro es lo que JLT – como antes, Gerardo Diego, en su teoría de las dos maneras – asumió. Y eso es lo que fue capaz de entender Guillermo Díaz Plaja, para quien Para andar conmigo “No era un pastiche sino un trasvase que convertía los modos y fórmulas en sentimientos propios” (95). Como apuntan Ángel Raimundo Fernández González, “Dios es la referencia de todos sus amores = el amor del propio poeta que se sabe criatura de Dios, el amor entre él y la amada, el amor de los dos hacia sus hijos, el amor hacia los demás hombres y el amor hacia todo lo creado”. Razón de ser sería una ampliación de esta misma poética en una retórica distinta- la del verso libre- y con un pensamiento que ha sido definido como “existencialismo creyente” (109). El cadáver del alba sería un libro de plena madurez, cuyo desarrollo absoluto sería Aprendiz de amante. Nos encontramos, pues, ante un poeta cristiano de mundo solidamente construido en el que las ideas cuentan menos que las creencias y cuya poética se mueve entre la modernidad de lo clásico y las formas cultas de lo popular.

Realizada, pues, la primera operación sobre su obra, que era la de describirla, centrémonos en una parte importante de la misma: la lírica amorosa y sus mecanismos de dicción. Emilio Miró le dedicó un importante estudio que nos parece insuperable. Nosotros nos limitaremos a ver su tratamiento del tema y, sobre todo, su formalización.

II

En la “Poética” suya que figura en la antología de la poesía amorosa preparada por López Gorgé, JLT especifica que “El pueblo, la hermosura y el amor, Dios, la muerte y el misterio, se reparten no muy desigualmente -dice- el asunto de” sus “versos” y que “a penas si [le] quedan palabras para más”. Este reparto no muy desigual del asunto de sus versos y este apenas quedarle palabras para más explica lo que he llamado antes su “íntima unidad”. Consiste ésta en su sólido sistema de creencias y en la observación de un principio barroco y lopesco que une lo amoroso con lo “sentenciosamente popular” y que convierte en poesía social la poesía amorosa. La poética de JLT tiene vasos comunicantes entre sus dos maneras, y los tiene pero desde muy pronto Del Río del Olvido que reúne sus “primeros versos gaditanos” es un ejemplo claro de la conjugación de sus dos maneras – la flamenca y la clásica, la culta y al popular. Hay allí un poema -datado en una fecha tan temprana como 1942- y, titulado “De tierra a dentro”, que tematiza el amor adolescente desde el descubrimiento de lo otro: Mira tu que contratiempo:/ que yo vengo del mar de los mares/ y que tu vienes de tierra a dentro.

A lo que sigue una serie de interrogaciones retóricas específicas, que aluden, todas ellas, al correlato objetivo y al sistema referencial del yo adolescente:

¿Qué sabes tú de las algas,
de las ostras sin perlas de la mar de mi pueblo.
¿Qué de ese campo loco sin fronteras,
qué de esa playa con su paz morena,
si tú vienes , mujer, de tierra adentro?
¿Qué sabes tú del zumo del marisco?
¿Qué de la mancha blanca de un velero
sobre el cristal azul de la bahía?
¿Qué del sabor de la marinería
viniendo, como vienes, de tan lejos?

El descubrimiento del amor es percibido aquí desde su diferencia y, aunque en un primer momento afirme Tú no podrás acompañarme nunca / por el rumbo sin rumbo de un paseo, / andando por el borde de la espuma / y con los pies enjutos, cara al viento, admite esa diferencia y modifica la percepción de esa inicial contrariedad:

Mira tu que dichoso contratiempo:
yo soñando un cariño todo mares.
Y tu de tierra a dentro.

“De tierra adentro” da ya la dimensión de un poeta, al articular su desarrollo sobre la oposición yo/ tu y resolverla no en la tragedia de la separación sino en la dicha de un contratiempo que es vivido al final como dichosa coincidencia. Este poema tiene, además, otro rasgo muy propio de Tejada: la serenidad melancólica, en el fondo, y la indagación lingüística en la forma. La primera es consecuencia de su visión del mundo; la segunda permite ver, y desde muy pronto, su interés por el lenguaje coloquial, algo que caracteriza a toda la generación de medio siglo, y no sólo a la de los poetas, y que ha sido magistralmente estudiado por Manuel Seco a propósito de la prosa de Carmen Martín Gaité. Ese Mira tú que lo inicia y lo cierra es un giro coloquial que Tejada traslada desde el habla de la conversación al centro mismo de la materia y emoción poética. “De tierra adentro” supone el descubrimiento, a sí mismo de un tono: el de la intimidad que se convierte así en confidencia. Algo parecido podría decirse del velado erotismo que encontramos en “Flora”, un poema de la misma época en que el movimiento visual que lo recorre empieza focalizando las piernas (“¡Hierbabuenas te trepan las piernas!”), para subir al pecho(¡Culantrillo y eneldo / te salpican los pechos!) después de haberse detenido en las caderas (¡Adelfas! ¡Adelfas te cercan las caderas!). “Flora” es un apunte plástico y, sobre todo, escultural, que recuerda la pintura del primer Vázquez Díaz, descrita en una prosa por el joven Alberti. El primer JLT ha bebido en las fuentes literarias y plásticas de los que los historiadores del arte ha dado en llamar “Espíritu 1925”, al que pertenece y del que está imbuido su tríptico “Tres sonetos al Puerto de Santa María”, en el último de los cuales al Puerto se le inventa una novia:

Su novia una doncella soberana
que sin ser andaluza ni gitana
es chiquita, es salada y es morena.

La poesía primera de JLT es poesía arraigada ya: es poesía acorde a – y con- su escenario, y es poesía de un yo que no se siente prisionero de su circunstancia sino viajero de su libertad. Eso – y no otra cosa- es lo que expresa otro poema suyo, de 1947, “Lienzo”, que lleva como clave de cifra una aclaración entre paréntesis “(Huerta de San Javier)”:

Tengo un cuadro de fondo siempre nuevo
y lo cambio según me viene en gana:
el marco, el bastidor de mi ventana:
el fondo, que yo mismo traigo y llevo,
al escenario azul de la mañana.

Continúa con comparaciones que, lingüísticamente, mantienen el coloquialismo –lo mismo + verbo + que - y la afirmación última: la que deja en libertad al yo –que

siempre enmarca el fondo que yo quiero. De “bulerías y soleares” ya hemos hablado antes al referirnos a ese interés por lo popular que se manifiesta en el exacto respeto a la particularidad de lo fónico: Convendría hacerlo ahora desde otra perspectiva = la del amor entendido como percepción y conocimiento de lo otro, la del amor como acceso a la verdad =

Cada vez te quiero más
y es que cada vez estoy
más cerca de tu verdad.

Una visión del amor mas -metonímica y más anecdótica- es la que ofrecen sus “Guajiras”.

Tienes la media torcida,
se te ve desde el talón.
Métete en un portalón
y arréglatela en seguida.

Y sus “Sevillanas para el Baile” en concreto la quinta:

Dios te bendiga,
que encima de la media
tienes la liga.

Tienes la liga
una cuarta más alta
de la rodilla.

Sube otra cuarta.
Lo demás no lo digas
que no hace farta.

Y un tratamiento más popular y, a la vez, más filosófico hay en “Polos, Cañas y otras coplas”:

Tú monja y yo capellán,
tú medicina y yo enfermo,
tú panaera y yo pan,
tú enterraora y yo muerto.

* * *

Duermo contigo y no sueño,
y si contigo no duermo
sueño que duermo contigo.
¿Quién me compra este misterio?

Un quiebro erótico hay en “seguidilla con segundas” de cantes propios:

Anoche te quedaste
tambaleando:
cuando yo ya me iba
tú ibas llegando.

Y una poetización del chisme puede verse en algunos momentos de “Chufllillas en Tenguerengue”. Amor al paisaje hay en uno de sus mejores y más rápidos apuntes, “Desde el tren: Cádiz- Sevilla”:

El algodón de los campos
andaluces.
Una nevada sin frío
desde el tren, entre dos luces.

Y en su “Círculo apasionado por la bahía gaditana” fechado en 1952, en el que una duna es comparada con una mujer:

“y esta duna está idéntica que en años anteriores
con su reposo de hembra desnudada de flores.

“No tienen vino”, un texto de 1963 también alude a las propiedades terapéuticas del amor.

¿Dónde el volcán que funda tanto yelo,
el manantial que apague tanta llama,
el tálamo, la cama
donde duerma el afán y olvide el duelo?.

Y, en “Madrigal del caballo a las manos de su amazona”, aquel se declara “Ya que no libre, esclavo de su hermosura”. “Esclavo de hermosura” fue la manera en que tradujo el término latino venustus JLT, tan sensible al amor como a la belleza y que encontró en Lope de Vega un perfecto alter ego, un yo analógico, una máscara adecuados a lo que quería exponer y decir. Juan José Pastor Comín lo ha estudiado y Emilio Miró también. El soneto en que Lope define el amor mediante un serie de infinitivos que expresan sus efectos y que termina en Esto es amor, quien lo probó lo sabe, le sirve a JLT de lema e intertexto para otro soneto:

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

Bien me se 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 el y en la alma cabe
virgen amor después y antes de todo.

Lope y la poesía del barroco le sirven de cauce y andadura no sólo para reconstruir situaciones similares sino para, a la manera de lo que sería uno de los

empeños de la escritura romántica y de Wordsworth, hacer del poema y del soneto una forma dialogada = un poema conversacional. En esto se adelantó no poco a los poetas del 50 que intentaron por vía anglosajona y cernudiana, lo mismo que JLT conseguía gracias a su profundo conocimiento del Siglo de Oro y del producto poético nacional. “A un billete en que su amada le aconseja discreción y paciencia” “Descubre por los celos de Marfisa su amor” y “A un antiguo amor que pretendía olvidarle” se inscriben en esta línea de coloquialismo, si bien en el último de los citados la conceptista contraposición de los contrarios procede del petrarquismo tanto como la memoria donde olvido del verso octavo remite a Bequer y a Cernuda. Leopoldo de Luis ha acertado al definirlo: “Lope - ha dicho – es aquí el personaje de Tejada: Lope, vestido de sí mismo, con alma de Tejada en cada verso”. Pero no sólo hay aquí la búsqueda y el hallazgo de un modelo sino también la consiguiente innovación que la imitatio y la aemulatio clásicas implican y suponen. Y eso es algo que queda muy patente en todo su trabajo del lenguaje.

Como ha indicado el profesor Ramos Ortega,(45) “La poesía de JLT no está llena de grandes vocablos sino de palabras que el pueblo conoce y reconoce porque entran o han podido entrar en su vocabulario desde siglos”. Ahí están su recuperación léxica: términos como almáciga, hielor, jamuga, o albitana; ahí está su uso de la palabra yerba en un sentido poético que remonta a Catulo y que el soneto 72 de Lope retomará; y ahí está, sobre todo, su estilo “vario y desigual” – como lo denomina María Francisca Franco Carrillero (81) que reconoce en él - junto a “su habilidad para versificar, el manejo de los diversos registros sonoros y (...) la musicalidad y rotundidad de gran parte de su poesía”- los “juegos de palabras”, el despliegue de “ingenio”, la utilización de los “refranes”, así como los “retorcimientos, modificaciones” e “innovaciones a que somete el lenguaje”. En la poesía de JLT hay mucha – y buena- tradición, pero también muchísima innovación y experimentación expresivas desde las locuciones coloquiales del tipo es como si, frecuentes en la prosa coetánea hasta las sinestesias e imágenes visionarias. Incluso en su poesía de cuño popular se hace eco de “las modificaciones que la oralidad impone” a la escritura y que se manifiesta tanto en la alteración de las grafías como “en el cambio de los acentos”. En libros posteriores mezclará irracionalismo, “sonoridad”, “repeticiones” y “paranomasias”, y abrirá su escritura hacia el versículo (98) e, incluso, creará neologismos como el de su título Milasterio (104); “un acrónimo que funde milagro y misterio”. Así, por un lado, encontramos poemas que son oraciones (108) y descubrimos intertextos que son evangélicos (110). Cecilia Belmar Hip ha dicho con razón que “Tejada inventa lenguaje”: Sobre todo, en lo que ella misma ha dado en llamar “orfebrería erótica” y en lo que Leopoldo de Luis ha definido como “erotismo trascendentalizado”. Esta experimentación lingüística y esta ampliación verbal en que se traduce están patentes en la creación de femeninos no recogidos aún por la Real Academia Española de la Lengua (143) Como los que aparecen en los tercetos del soneto “Increpa a la amada ausente y pondera el propio desvalimiento”:

Desparejado pájaro sin hembra.

Rinoceronte sin rinoceronta.

Cocodrilo infeliz sin cocodrila.

Saliente sin entrante, erial sin siembra,

hombre sin Dios, piara sin remonta.

Pena sin cara y llanto sin pupila.

En “De tres prendas secretas de la amada” aparece lo que ya había aparecido en su poesía flamenca y popular: el poema con segundas. Pero, junto a él, encontramos

toda “La pluralidad de sentidos vinculados a verbo, amor y Dios” que, como ha observado muy bien Juan José Pastor Comín (67, nota) “dispone un mecanismo de referencia implícita al Prólogo del Evangelio de San Juan, propiciado- con toda seguridad- “dice como código de lectura”. En uno de los “sonetos burlescos”, “De mi retorno en mala hora” expresa su desagrado con la moral y el gusto estético de la época:

Vine y vuelvome al limbo más que aprisa
y es que hay que ver, qué versos los de ahora.
Ya nadie canta. Todo el mundo llora
con una angustia tal que mueva a risa.

La mujer, el amor, la flor, la brisa,
menguadas cosas son en esta hora:
paisaje es la mujer, paisaje Flora
y el amor es la libido en camisa.

Este poema y el siguiente – “receta para rellenar sonetos”- son definibles como “metapoesía” y suponen una crítica a la más inmediata realidad = una crítica hecha desde el sentido de la literatura y de lo que ésta siempre intentó ser = Un volcar el alma en los escritos (Cf. P. 28 del libro).

Esa crítica hace de estos poemas no tanto una sátira como una escritura moral que no puede estudiarse al margen de lo amoroso porque forma parte de él. Para andar conmigo es una teoría y una praxis, como ejemplifica el soneto “Fruta”:

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

Tu vas y no te vas, te me derramas
y no te mojas tú sólo en mi cuita,
un verdor de delfines me visita
y se deja en tus peñas sus escamas.

JLT experimenta con los neologismos, lo aprosdokético y sorprendente: así ese por un aller que se me desolvida del soneto “Leyendo unas cartas viejas” y juega con la flexión latina, como en el soneto “En el principio” de la serie titulada “Meditaciones”:

Era el silencio y poseyó las cosas
pero antes era el Verbo y después era
el verbo, el verbo amor, de la primera
conjugación por boca de las rosas.

Para andar conmigo es un libro cristiano, como ejemplifica el soneto titulado “Si no será el dolor lo nuestro”, cuyo último terceto establece la relación amor- dolor propia de la fe cristiana:

A no ser que dolor sea nuestro nombre
-el nuestro, si; el de Dios, el tuyo, el mío-
y Amor quien no nos deja de su mano.

Tejada oscila, como Lope, entre el amor divino y el amor humano, y conoce los puentes que unen a los dos. Por eso, puede escribir sonetos sacros y, junto a ellos poemas como la “Baladilla del beso” y toda la serie de textos que conducen a su “Evocación final”, en la que explica que Precisamente por que estamos tristes / necesitamos tu alegría.

Para andar conmigo es un libro satírico y metapoético, erótico y religioso, que explica que las distintas claves de la poesía de JLT, como la mixtura del Barroco, reemiten a una implícita y explícita unidad, que no es otra que la del amor del yo a Dios y, en él y con él la del amor a los demás, a los demás y al mundo. Razón de ser, el libro que le sigue, es, en cambio, la objetivación de un mundo visto tanto en su crisis como en su esperanza. La cita de San Agustín lo explica en su creencia (“Somos ya pero en esperanza, porque lo que seremos no ha aparecido todavía”), y la de Wilfred Owen lo aclara en su función: “Hoy día lo más que puede hacer un poeta es advertir”. Amonestaciones, advertencias es lo que los poemas de este libros son. Se inicia con un “Misterio doloroso” que supone un significativo cambio de registro, y se tematiza la imposibilidad misma del amor. Uno de sus textos más significativos contiene este verso que parece la fuente de Luis García Montero y que la crítica – aún no ha señalado: me refiero a tu me pides un lápiz, yo te abrazo del poema “Babel”. Todos estamos islas imposibles se dice en “Quién no está sólo” y con sobre un fracaso escribo comienza “Demanda”. Lo que no le impide reconocer su sentirse hombre con y para los demás. Razón de ser es un libro íntimo en el que el amor es solidario. “Comunidad” es el poema que mejor lo expresa: No me hice sólo. Nadie / procede de sí mismo (...) Nada me es propio. Todo / lo tengo recibido. De ahí el sentido que confiere ahora a la función poética:

Este enhebrar palabras,
collares parisílabos,
series encadenadas,
verbo, nombre, adjetivo,
este queacer que todos
me hacen posible, es mío
sólo acentuado por el esfuerzo,
jamás por su destino.
Es siempre para otros,
nunca para mí mismo.
Pues que todo lo debo
a un prójimo cautivo
de su diuturna prosa
por dejarme más limpio
de silencio más llano
y andador el camino,
devuelva yo a este prójimo
lo que a penas es mío:
viva para los otros
si por los otros vivo.

Pocos poemas hay en al historia de la poesía española más cristianos y sociales a la vez que este, que convierte el amor humano en una comunión con los demás: en un servicio. De ahí su “Reclamación” al advertir que la vida parece un pasar de largo junto al alma (...) Sin ver que un viento de ternuras / rebala mudo en torno nuestro. En este poema la representación lingüística del amor humano – del amor solidario del hombre con su prójimo y , por él con Dios- se hace a través de la técnica del Collage y de la inserción en el poema de anuncios de periódicos. Y frente a todo ese mundo desolado, frente a toda esa realidad carente de razón el opone la suya: su Razón de ser que es – como no podía ser menos- su razón de amor. “amar es la razón” se titula el primero de los sonetos de la serie “Ser con razones”, y uno de sus versos no puede ser más explícito Quien se niega a la entrega se suicida – dice, se inicia así un libro de estructura

dinámica y dialéctica al que sólo la injusticia del momento – lo ha recordado muy bien Luis Suarez Ávila- pudo robarle el merecidísimo premio nacional el año 1967 Razón de ser es ya un libro moderno escrito desde la experiencia del dolor y muy en la línea que , iniciada por Marcial, llega a Walt Whitman; Razón de ser no es un libro: es un hombre – un hombre que sufre y que aprende, y que llega a saber que Nos perderemos si no aprendemos a salvarnos juntos.

La poesía amorosa de Tejada se vuelve –desde su mismo cristianismo- solidaria, y eso le hace llegar no a la resignación, sino a la aceptación y a lo que, en el caso del amor, él llama la “Consolación por la carne”. Emilio Miró alude al precedente del Himno de la carne de Salvador Rueda publicado en 1890: “catorce sonetos de exaltación sexual o carnal”, según Antonio Romero Márquez, que ha sido su editor moderno. “Consolación por la carne” es uno de los grandes poemas de amor de José-Luis Tejada. En él llega al máximo dominio del mejor verso libre; parte de la constatación de una dificultad (Amar es más difícil que parece; / ser amado, imposible) que se convierte no en nihilismo sino en reto:

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.

Y así, aunque la misma palabra amor pueda ser mentira, sin embargo –dice (50)-

esto sí es verdad:
este terneros de hoy es nuestro todo,
este cuerpo oscurísimo que abrazas
estos pechos fluidos que rebosan mis manos
este labio que obligo entre los míos,
esta batalla de placer sin tregua
es nuestra y la ganamos al par que sucumbimos,
a un tiempo vendedores y vencidos los dos.

Y explica la razón que lo asiste:

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 del beso
sino el de reempezar.

De ahí ese final, tan solidario como apoteósico:

Hoy somos sólo un pulpo de ocho miembros

que raramente un tajo divino escindiría.
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.

Y otra vez, la alocución y el amor visto como diálogo:

Anda, encaja en tus pechos mi corazón antiguo,
vamos, que aún sobra espacio entre nosotros,
acóplame a tus vanos como a un viento calino
y agáchate, que va a pasar la muerte;
no nos llegue a rozar.

Este poema mezcla filosofía y erotismo tanto como creencia y religiosidad. Es un texto clave dentro de la escritura poética de José-Luis Tejada: se mueve en el tono más íntimo de la confidencia y expresa lo que el amor era y significaba para él: no una impresión más o menos pasajera, sino una vivencia y experiencia de lo otro entendido y vivido como verdad. Por eso quien estudie su poesía verá que en ella hay varios tipos de amor: el amor a y de Dios, el amor a y de la mujer, el amor a y de los padres, el amor a y de los hijos, y, junto a ellos y a medio camino entre ellos, esa forma de amor que es la amistad. “Consolación por la amistad” tematiza esto tanto como “Consolación por la estirpe” desarrolla, de otro modo, el penúltimo movimiento de “Consolación por la carne”. En él hay verso que resume la idea de la vida, del mundo y del libro que tenía José-Luis Tejada: sólo Dios cambia, leemos allí. El amor humano de Tejada no es sólo carnal: es también religioso y solidario, como puede verse en su “Oración por los españoles sin España” –que no sólo ha de entenderse como por los emigrados políticos sino también por los emigrantes por razón de trabajo- y su impresionante “Hijo de la muerte” y “Como se muere un hombre”, que expresan el amor paterno-filial. Pocos poetas tienen en lo relativo al amor tanta variedad de temas y registros.

El cadáver del alba parte no ya de Lope sino de Quevedo: el estoicismo cristiano de éste ha sustituido al vitalismo de su Lope inicial. La esperanza ahora no es posibilista sino posibilitadora, como lo es en general el amor que aquí, en los dos primeros poemas del libro, se objetiva en la persona y la realidad de la amada. La cotidianeidad del amor es la base de “Tú, recuérdame”, y su ausencia, el eje temático de sus “Sonetos en la carencia”, de los que me permito destacar el tercero, el quinto, el octavo, el noveno y el décimo. En ellos está el excelente sonetista que fue –que es- José-Luis Tejada y que devuelve el soneto a lo que en un principio fue: al epigrama. De ahí la alocución y de ahí su articulación dialogada:

Eres tan grande como mi carencia,
tan imponente como mi agonía,
tan nada tuya como toda mía
y tan, como yo culpa, tú inocencia.

O ésta pregunta y su respuesta, que no puede ser ni más intensa ni más coloquial:

¿Cómo paso las horas? Propiamente
no las paso, me pasan con sus filos

ellas, las horas sin tus gestos y los
minutos por los lados de la frente.

Hallazgos así se le reconocen a Angel González y se le niegan a José-Luis Tejada. ¡Que país! Tiene razón Aquilino Duque. Pero dejémoslo estar: volvamos a los sonetos de Tejada, en los que expone su razón de amor:

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,
caústico y más con la avidez del yodo.

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

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

Uno de los mejores sonetos del siglo XX, en el que su autor objetiva su concreta visión de la realidad: de la del cuerpo y de la del alma. Más sensuales son otros, como el noveno –cuyo comienzo es de una suavidad estelar- y el décimo, que sigue la técnica de la diseminación y la recolección manierista en su intento de que la atomización a que somete al sujeto amado recupere toda su unidad. Su título no puede ser más explícito: “Canta aquel punto donde nacen los pechos de la amada”.

Aquí donde se rompe tu belleza
en dos orbes suavísimos e iguales,
donde pregona amor con voces tales
que se me yergue la naturaleza,

aquí, donde parece que tropieza
contra tu bulto Dios roto en cristales,
déjame apuntocar los tres puntales
del corazón, la mano y la cabeza.

Corazón que se acuerde con el tuyo,
mano perpleja entre una y otra cumbre,
cabeza en tanta pluma derrumbada.

A ver si el pecho rinde en ti su orgullo,
si la mano se pierde en tu costumbre,
si te aprende la frente de almohada.

El amor –no la amada- es el tema de “Proclama” y del final del melancólico “Febrero”. Y el amor se transmuta –como es frecuente en Tejada- en un sistema reticular que lo une tanto al misterio como a la poesía y, la más de las veces, a ambas a la vez. Véase, como ejemplo, estos versos del primer poema de la serie titulada “La ronda del misterio”:

Pero, con todo, qué alegría,
qué plenitud, qué complaciente
se nos entrega en paz la vida
abierta en flor de desnudeces
cuando Dios sopla, dicta, inspira,
algunas, pocas, raras veces.

Tejada articula ahí un nuevo tono: el de la aceptación, el de Para ser feliz basta / ver sin angustia deslizarse el tiempo –que tiene como intertexto el poema de Alberti “Retornos de Yehuda Halevi, el castellano”- y que le hace ver “La vida demasiada” y a sí mismo como un gastrónomo del tiempo. Su poesía se hace ahora más grave:

Pensar, pensar que estoy pensando,
saber que sé, bravo reflejo:
saberme, ser a un tiempo mismo
acción, pasión, sujeto, objeto.

y, como en una composición de lugar, vuelve, como en el poema “Acontecimiento”, al abismo de identificaciones / al cual llamamos Dios. Pero lo grave en Tejada implica una vuelta a lo popular: al “Arte Breve”, que podría ponerse en relación con el Breve Son de José Ángel Valente. (escrito en esas mismas fechas y que, como en el caso de Tejada, es un ejemplo de fusión entre lo popular y la cortedad del decir.

En la delgada escritura de la copla vuelve a remodulaciones del amor:

Si te llamo “amor mío” es por orgullo,
por un exceso de optimismo.
Yo sí que soy el amor tuyo,
que, por supuesto, no es lo mismo.

* * *

O esta manuelmachadiana:

Hay flor que nace y que muere
y ninguno la cortamos
y en la vida hay quien nos quiere
sin que nunca lo sepamos.

El amor vuelve otra vez con su sensualidad y –como no podía ser menos- en forma de soneto: “¡Esa Piedra!” demuestra que –como ha dicho María Antonia Mestre Morales- “la materia, el tiempo, lo concreto, la carne son sinónimos” en la poesía de Tejada y que se imbrican en y con su idea de Absoluto “representada [...] por tres elementos [...]: la amada, la muerte y Dios”. He aquí el texto del poema:

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.

Esa hermosura de tu misma boca
parida, Dios de amor, ese albedrío
arramblando con todo; potro, río
que se sale de madre y se desboca.

Esa pizca de miel, siempre la misma
pero siempre sabiendo diferente,
menos cuando nos falta y la lloramos.

¡Esa luz descompuesta por el prisma
de un moroso mirar!... ¡Esa imponente
desnudez, esos pechos y esos ramos!

Emilio Miró señala como fuente de este soneto el primer verso de un terceto de Alberti. -Encendidos están, amor, los ramos,- del soneto noveno del Cañador de Venus desceñido, pero en ese verso de Alberti también está “Lo Fatal” de Rubén Darío que podría ser, más que Alberti, (o/y junto a él) la fuente de Tejada. En cualquier caso, este es un soneto a la altura de “Consolación de la carne” y uno de los poemas que mejor presentan y representan la visión del mundo de Tejada.

Aprendiz de amante explicita –o desarrolla- algunas otras claves de su poesía amorosa como su cima del nosotros o los compuestos un querubín-jazmín y los neologismos (aurorarte) de que tanto gustó para expresar lo inédito. Pero también una nueva instancia de discurso: la que impone el desgaste derivado de la cotidianidad.

Es lo que expresa “La flor de la agonía” con su No hace falta ninguna / razón para la pena y ese Los dos estamos tristes porque sí, que el poema explica en los siguientes términos:

No te extrañes, criatura,
de esta tristeza, de este pan diario.
Sólo el amor sería extraordinario,
lo nuestro es la amargura.

Erotismo –esta vez recordado- vuelve a haber en el soneto “De un rescate de amor por la memoria”. Aprendiz de amante contiene un canto a la mujer, como no lo había habido en nuestra poesía desde Rubén Darío y desde Rueda, y una visión del amor como diálogo, entrega, y complicidad. Aprendiz de amante recodifica, además, una tendencia lingüística muy propia de Tejada, que había hecho uso de ella pero que muy pronto y que iba a ser una característica y un elemento integrante de su estilo y singularidad: me refiero a su facilidad para acuñar compuestos en una lengua, como el español, tan reticente a ellos. José-Luis Tejada funde dos palabras y hace con ellas un vocablo distinto que genera una nueva realidad. En uno de los “leonetos”, dedicado a Rafael León y que ha rescatado Cecilia Belmar Hip puede leerse un verso como Tardes de gotas-lágrimas; en El Cadáver del alba encontramos los términos ave-madre, ángel-niña, niño-mundo, que escaseaban en Razón de ser, donde, en cambio, si había más

irracionalismo e imagen visionaria y donde los neologismos habían sustituido a los compuestos: como ejemplo, bobalondra o cerradurar, ambos en un poema de amor, “La amada del poeta”. En Para andar conmigo los neologismos eran el masculino, magdaleno, y los femeninos la cocodrila y la rinoceronta, ya citados, albañila y las derivaciones del tipo se me desolvida, que recuerda al desbesándome de Razón de ser. En Lagar Fecundo predominaba el idiolecto:

El terreno lustrillo,
la tosca y el tajón, la barejuela
ásperos pelirones sin mantillo,
villar, almaduras, lentejuela
apagada en tu brillo.

Y los verbos de la actividad rural específica: se deserpia, se aloma. En Prosa Española se practicaba la técnica contraria de la composición verbal: allí Tejada descompone términos lexicalizados como el participio comprometido, que abre en compro y metidos, dándole así una doble y ambigua e irónica significación. Pero allí también acuña algún compuesto nuevo como primaveraba. Sin embargo, es Aprendiz de amante el libro suyo en que los compuestos más van a abundar: encontramos allí angeladamente, inmasperlable, dolidamente, sangresol, vidamúsica, teleinvasor, intraseno, co-pasivos –salvo en este último, en los anteriores se ha suprimido el guión que servía de frontera y se ha optado por la unidad homosintagmática total. Este trabajo de y en el lenguaje nos informa del quehacer poético de José-Luis Tejada, que se inscribió en la tradición para regenerarla. Prueba de ello es un libro Cuidemos este son, en el que hay bastante metapoesía y algún que otro neologismo. La poesía amorosa ocupa –como la religiosa, dentro de la que se engloba y a la que acompaña– un lugar central en la escritura de José-Luis Tejada, pero no sólo dentro de ella: ocupa un lugar central también dentro de la poesía del 50, a la que pertenece y a la que completa. La poesía amorosa de José-Luis Tejada destaca por las innovaciones de su representación lingüística y por los hallazgos de su investigación formal. Su singularidad consiste en que el amor que en su obra se expresa, aun siendo erótico y sensual, es religioso y trascendente: es la poesía amorosa de un firme creyente que recorre el camino de las pietas en sus distintos códigos y no sólo en uno de ellos, y que reincorpora al amor humano el sentimiento amoroso de vertientes tan poco transitadas como las del amor paterno y filial. José-Luis Tejada ha añadido a la historia de la poesía española un sistema de formalizaciones que se corresponde con su sistema de creencias. No creo que sea exagerado decir que la suya es –junto con la de Hidalgo, Gaos, Otero y Valverde– la mejor poesía religiosa escrita en español en la segunda mitad del siglo XX. Y no creo que sea erróneo afirmar que su poesía amorosa y su poesía religiosa forman un continuum: un entramado, tan correlativo y recíproco como en Quevedo y en Lope.

Ese entramado último al que me refiero es el que le confiere su absoluta e íntima unidad, que no es otra que la de la solidez de su sistema de creencias. José-Luis Tejada trabajó el lenguaje coloquial tanto o más que los restantes miembros de su generación; concibió la poesía como comunicación y como conocimiento, como comunión con los demás y como proceso. Su poesía amorosa nos deja la misma impresión que su poesía religiosa: nos hace sentirnos próximos, prójimos de una obra que rezuma tanta bonhomía como humanidad. A su autor podría aplicársele la definición que Cicerón da del orator: vir bonus dicendi peritus una persona buena y honrada experta en el arte de hablar.

Agradezcamos a José-Luis Tejada dos cosas que lo definen y que le pertenecen: la pureza de su sentimiento y la perfección de su creación. A estas dos cosas he querido en mi intervención de esta tarde aludir.

Muchas gracias.

Jaime Siles
Universitat de Valencia