

Hernán Loyola

EL LENGUAJE DEL AMOR EN JOSÉ LUIS TEJADA

para Lola Ferreira

1

Toda la escritura de José Luis Tejada --incluyendo obviamente la del amor-- aparece determinada por la condición (dominante y evidente) de poeta tradicional que definió a su autor. La fórmula *poeta tradicional* no supone aquí ningún (pre)juicio de valor sino sólo la condición de un poeta cuyos recursos operativos obedecieron --en medida caracterizante-- a un código de escritura anterior o ajeno a (o en general prescindente de) las radicales transformaciones que revolucionaron el sistema literario occidental entre 1915 y 1935. En el discurso que sigue el término *tradicional* remite simplemente a los poetas que --como Tejada-- eligieron colocarse al margen del nuevo *mainstream* o cauce central abierto por los varios *ismos* y/o vanguardias histórico-culturales de la primera mitad del siglo XX (los surrealismos, el expresionismo, el cubismo, el psicoanálisis, el cine, el socialismo, etcétera).

El poeta *tradicional* se opone entonces al poeta *moderno*, en primer lugar por la aceptación y uso de material expresivo fuertemente codificado, en particular la métrica y la retórica rituales. No es difícil advertir que en este terreno Tejada fue un auténtico virtuoso. Pero el signo clave de la diferencia es la impostación del Yo poemático. En *Trilce* de Vallejo, en *Residencia en la tierra* de Neruda, en *Poeta en Nueva York* de García Lorca, en *Espadas como labios* de Aleixandre o en *Sobre los ángeles* de Alberti, la figura enunciadora del discurso poético es un sujeto cuya identidad misma se ofrece problemática o problematizada, en elaboración, en desarrollo, en discusión, en transformación permanente, haciéndose. La figura que en cambio habla, canta o reflexiona en la poesía de Tejada no se autocuestiona. Se representa a sí mismo como sujeto de alegrías, de pasiones, de dudas, de sufrimientos, incluso de problemas existenciales, pero generalmente a partir de una identidad axial o central bien establecida. Por lo cual no suele autoproponearse como un ser en movimiento, como un ser contradictorio que avanza o retrocede hacia la propia realización o hacia la propia degradación, o como sujeto de conflictivas o contrastantes dinámicas de desarrollo interior.

No probando interés ni por la móvil configuración del yo lírico ni por la revolucionaria perspectiva del mundo que caracterizaron a la poesía moderna en sus inicios, Tejada eligió en cambio continuar o prolongar la gran tradición poética española que en las décadas inaugurales del siglo XX encarnaron entre otros -- y con varia modalidad-- Darío, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, el Miguel Hernández de *El rayo que no cesa*. Y también el primer

Federico con su *Romancero gitano*, el primer Vallejo con *Los heraldos negros*, el primer Neruda con *Crepusculario* y *El hondero entusiasta*. Sólo que Tejada, a diferencia de Federico, de Vallejo y de Neruda, no rompió con esa fase de la tradición para vivir una fase diversa: en su trayectoria no hubo el pasaje a ningún *Trilce*, a ninguna *Residencia*, a ningún *Poeta en Nueva York*.

Ahora bien, y establecido lo anterior como hipótesis de base para mi aproximación a una cierta zona de la obra de José Luis Tejada, agreguemos que el lenguaje tradicional de nuestro poeta se manifestó --a menudo con virtuosismo-- tanto en modulación *culta* como en modulación *popular*. Intentaré enseguida evidenciar las formas y peculiaridades estilísticas que asumió su escritura del amor en cada una de esas modulaciones, examinando en particular los textos recogidos en los volúmenes *Aprendiz de amante* (ADA, 1986), para el registro culto, y *Cuidemos este son* (CES, 1997) para el registro popular.

2

Ignoro --porque no conozco suficientemente su entera obra-- si fue Tejada mismo quien compiló y dispuso los textos incluidos en el póstumo *Cuidemos este son—Poesía flamenca* (Sevilla, Renacimiento, 1997). La edición, al cuidado de Maruja Romero, no trae nota preliminar o prólogo con información sobre la historia del libro, al parecer nunca publicado (al menos bajo esta forma y con este título) en vida del autor. Pero sí trae un poema-prefacio de Tejada con el mismo título de la compilación, "Cuidemos este son", que legitimaría suponer un proyecto original o al menos algún grado de intervención del autor en la configuración del volumen. Ese poema-pórtico confirma, en todo caso, el carácter tradicional --o sea ritual, y aquí incluso épico-- que la escritura de Tejada asigna al sujeto enunciador del propio discurso poético.

El texto despliega en efecto formas retóricas de solemnidad colectiva. El poeta asume la figura de un portavoz ritual, con autoridad para dirigirse a los estratos populares de una comunidad cuyo territorio aparece definido como "este sur del sur" (vale decir, Andalucía). Se trata de un centenar de versos, entre los cuales domina el endecasílabo con intercalación irregular y variable de heptasílabos y alejandrinos.

Hombres, hembras del pueblo, pueblo amante
y como tal dolido de por muerte,
débil el cuerpo, la palabra inerte,
ciñen su aullido alrededor del mundo.
[...]
Razas de estaño y de salitres, hijos
de la vid, de la red y los trigales.
Arcángeles ayunos, sementales
de las minas del sol y sus cortijos.

Poned la voz, la voz sin aire, vuestra,
 en el limbo lunar de la guitarra
 donde tiembla la gota final de la agonía.
 Alzadla como muestra,
 aupadla en esa garra
 con que adolece abril y espora el día.

Extended la bandera,
 esparto y pana, mástil carcomido
 [...]

Más adelante, al concluir la letanía de loores enderezados a la "Señora soleá", el poeta ritual convoca nuevamente a los hombres del pueblo y del cante:

Pastor o viñador que en ti se abreven,
 gitano que en ti muerde,
 mariscador que en tu verdor se pierde,
 arrumbador, carrero que te llevan,
 nunca podrán morir ni ser esclavos.
 Tu estrella los arropa y los rescata,
 los conjuran tus trenos.
 [...]

(CES, 9-12)

En éste y en otros puntos del poema-pórtico parecen resonar acentos nerudianos de *Canto general*, en particular de "Alturas de Macchu Picchu" (cfr. el fragmento XII: "Mírame desde el fondo de la tierra, / labrador, tejedor, pastor callado: / domador de guanacos tutelares: / albañil del andamio desafiado: / aguador de las lágrimas andinas: / joyero de los dedos machacados: / agricultor temblando en la semilla: / alfarero en tu greda derramado: / traed a la copa de esta nueva vida / vuestros viejos dolores enterrados"). Lo cual confirma, en *Cuidemos esta son*, la unidad y la solemnidad épicas de fondo que gobiernan los textos del volumen así presentados, y, en correspondencia, la deliberada impostación ritual de la figura enunciadora del discurso poético: "Vayan saliendo, recogiendo y yendo / con su silbo a otra parte los tenores, / la mujer con sus rosas y el niño por su ombligo, que no es ésta ocasión para menores. / *No es la música aquí, de ella no entiendo. / Del verbo en pie, de sus grandezas digo. /* Id plegando las flores / y engendrando un candil como testigo." (CES, p. 9). El poeta, entonces, se autoconfigura portavoz de una comunidad, de un pueblo.

En el nivel *amoroso* del volumen el sujeto enunciador asume la figura de un *gitano* que habla (o canta) según variadas y características situaciones o actitudes, no necesariamente conexas a una sola única historia. En efecto la organización substancial o íntima de los textos no es narrativa (una historia de amor) sino temática (reelaboración *flamenca* de algunos tópicos de la tradición poética amorosa). Una tipología elemental de dichos textos, siempre breves, incluiría versos de: 1, requiebro o cortejo; 2, arrogancia o autoafirmación del gitano frente a su enamorada; 3, pasión y vehemencia del amor; 4, tristezas, quejas y despechos de amor; 5, ironías, mordacidades y humorismos; 6, juegos e ingenios de amor (eros lúdico); 7, glosas y comentarios a situaciones amorosas. Tales categorías se cruzan a veces, por supuesto, en los poemas.

Los géneros del repertorio flamenco fundan en cambio la organización formal del volumen. Son 17 secciones tituladas cada una con nombres específicos de coplas o tonadas, siguiendo incluso criterios de menuda y rigurosa precisión (que distinguen, por ejemplo, entre soleares, soleares de tres versos, 'soleares de la broma' y solearías, o bien entre siguiரியas gitanas y siguiரியas cortas de la Isla). El índice registra secciones dedicadas a tangos, bulerías, cantiñas, fandangos, sevillanas, guajiras, livianas, colombianas.

Dentro de este poemario *en flamenco* Tejada maneja con seguridad y desenvoltura el lenguaje característico. Y además ostenta admirable maestría en los niveles de la métrica y de la retórica. Abundan las cuartetos y las redondillas clásicas, como ésta que ahora cito --donde el requiebro se viste de ingenio y de humor atrevido (cuanto delicado):

Cuando a los pechos te pones
la cruz más bella que he visto,
me acuerdo de la de Cristo
en medio de dos ladrones.

(CES, p. 15)

Notar el perfecto equilibrio de lo profano (erótico) y de lo religioso, y cómo los respectivos valores se exaltan recíprocamente dentro de una modulación popular que viste de gracia los riesgos "blasfemos" de la doble comparación: la cruz entre los dos pechos / la Cruz entre los dos ladrones. Naturalmente, la idea básica del requiebro es que los pechos son también ladrones porque con su encanto roban el corazón (y los sentidos) del gitano. Pero no era fácil disponer en circularidad axiológica los materiales comparados, de modo tal que --con muy clásico sincretismo popular-- los valores de lo sacro y lo profano resultasen mutuamente potenciados. Esta capacidad de asimilación del código flamenco la ostenta Tejada en los más

variados tonos y asuntos. Veamos por ejemplo las siguientes tercerillas de requiebro profano (pp. 66 y 67):

Se te cayó el alfiler
que te abrochaba el descote;
no se te vuelva a caer.

*

Tengo a mi reló enseño
pa que no cuente las horas
cuando te tengo a mi lao.

En la primera tercerilla (terceto de arte menor) la eficacia expresiva es el resultado de una feliz combinación de finura y economía: con poquísimas palabras el gitano consigue sugerir simultáneamente admiración, celos y pícara ternura hacia su enamorada (el fingido reproche del tercer verso, dispuesto en contrapunto, es la clave retórica del requiebro). La segunda tercerilla despliega una gracia (o un ingenio) popular menos refinada/o, pero también eficaz a través de la discreta hipérbole que es su enunciado único. En suma, a este gitano no le faltan recursos retóricos. Consigue por ejemplo cargar de secretas alusiones a una metáfora de corte doméstico y prosaico, haciéndola funcionar como brillante vehículo para esta copla de reproche (*CES*, p. 17):

A los dos nos llega el agua
por la misma cañería.
Cuando cortan pa tu casa
cortan también pa la mía.

Yo no sé pa qué me vienes
presumiendo de abundancia
con un agua que no tienes.

O consigue, con un refrán bien y oportunamente dispuesto, dar fresca apariencia a la más descontada copla de despecho o desapego (p. 54) o a un requiebro humorístico (p. 56):

Balance, cuenta saldada:
sigues viva, sigo vivo.
Cada mochuelo a su olivo
y aquí no ha pasado nada.

*

Antes de darme tu prenda
pídele consejo a un mudo,
que como *el que calla otorga*
me la darás de seguro.

Pero nuestro gitano ostenta no sólo recursos de ingenio sino también, cuando hace falta, sabidurías de auténtico lirismo amoroso. Quiero señalar al respecto dos coplas de la sección *Livianas* del volumen *Cuidemos este son* (pp. 57-61). La sección se compone de diez coplas que

varían la forma *seguidilla*, vale decir la combinación de siete versos heptasílabos y pentasílabos distribuidos en una cuarteta (7-5-7-5) más una tercerilla (5-7-5), con rimas asonantes ABAB—CDC. La primera de las diez coplas (p. 59):

Tus ojos de tan cerca
duelen a noche.
Aparta de mi lengua
tu olor a cobre.

Háblame quedo.
Descánseme el cansancio
tu voz sin besos.

Un admirable mini-madrigal construido sobre un entrecruzamiento de sinestias: (1) “Tus ojos de tan cerca / duelen a noche”, donde se sobreponen el *ver los ojos* y el *sentirlos*, o sea el experimentar su intensa proximidad como *sensación* de dolor físico (o aguijón de ansiedad) más que como *visión*, a lo que se suma, cual sinestesia de segundo grado, la implícita paronomasia *duelen a noche / huelen a noche*; (2) “Aparta de mi lengua / tu olor a cobre”, donde se cruzan con evidencia las esferas sensoriales del gusto y del olfato, más la sensación táctil (o visual) de la dureza (o del color) del metal; (3) “Háblame quedo”, verso que no propone una sinestesia pero que completa, con el *oír*, el abanico de los sentidos desplegado por la cuarteta; (4) “Descánseme el cansancio / tu voz sin besos”, donde el último verso es una síntesis de la entera operación poética en cuanto completa, por un lado el juego de las sinestias con un final cruce *auditivo / táctil*, y por otro el juego de las oposiciones que caracteriza a la tercerilla.

Examinemos ahora la quinta copla de la sección (p. 60), anómala respecto a las otras nueve en cuanto la distribución de los pentasílabos y heptasílabos es aquí 5-5-7-5 / 5-7-5, y la de la rima es ABCB—ADA. Pero el resultado es otro mini-madrigal no menos notable, sea por la sabia disposición, ritmo y despliegue de sus económicos materiales, sea por su delicada capacidad de sugestión:

Poquito a poco
toman las cosas
sus formas, sus colores,
se abren las rosas.

Poquito a poco
se abre tu cuerpo al mío
cuando lo toco.

A través de unos versos escasos cuanto simples el gitano ha insertado el proceso de la conquista y entrega de la amada en el universal proceso del florecer de la vida. Los tres primeros versos parecen sugerir cómo el alba que asoma va penetrando e iluminando con lentitud el

mundo y cómo, con ello, va revelando 'poquito a poco' las formas y colores de lo que existe, de todo lo que la noche ocultaba. El tópico del verso 4 propone con eficacia inmediata la perspectiva opuesta: la reacción de la naturaleza al estímulo de la luz. En breve: los tres primeros versos sugieren lo masculino, el cuarto lo femenino. De este modo la cuarteta prefigura --y tiende a universalizar-- la conjunción de los cuerpos que la sucesiva tercerilla focaliza. Así leída, la base operativa de la copla es entonces una comparación (fuerte y riesgosa) entre lo íntimo individual --como centro de gravedad-- y lo cósmico general. Comparación que el gitano, a mi entender, verbaliza con muy económica simplicidad y hasta con elegancia.

4

Las seguidillas *livianas* que acabo de examinar ejemplifican además el hábil manejo de una de las varias heterometrías que nuestro gitano-poeta exhibe en *Cuidemos este son*. Se trata de un aspecto técnico digno de interés. Hemos visto en esas coplas la combinación de heptasílabos y pentasílabos. Al cierre de la sección *Soleares de tres versos* hay un poema aparte, "Soleares de la broma", que rompe no sólo con la estructura en tercerillas (al introducir anómalas cuartetas y redondillas) sino también con la uniformidad octosilábica de las tercerillas precedentes, según puede verse en los fragmentos que siguen (p. 30):

Jugué a estar solo y perdí.
Huí de cuantos me buscaban.
Hoy busco y huyen de mí.

[...]

Solo,
más que en el reló la una.
Más que en la dehesa el toro.
Solo.

[...]

--Venid, amigos, venid.
Yo dije que me dejaran,
pero no que me dejaran
morir.

Morir, en silencio, a solas.
Amigos, volved aquí.
Que yo no os eché de mí.
Que era broma, que era broma.

El texto aparece entonces compuesto por algunas tercerillas (como las que componen las demás soleares de la sección) y por las estrofas de cuatro versos que acabo de citar. De éstas, la

última es una normal redondilla octosilábica y asonantada, pero en las dos anteriores vemos que los octosílabos entran en combinación con versos bisílabos ("Solo") y trisílabos ("morir"). Como se sabe, estos metros minúsculos --no demasiado frecuentes en la poesía española e hispanoamericana-- fueron usados sobre todo como elementos complementarios en poemas polimétricos de estirpe romántica (Espronceda) y modernista (Darío). Se confirma así la propensión (o filiación) tradicionalista de la poesía de Tejada.

Las *soleares de tres versos* son isométricas (octosílabas) y cubren con ingenio y con gracia sostenida (a veces sentenciosa) todos los humores amorosos de nuestro gitano. No hay pérdida en estas coplas, trabajadas algunas con fricción de elementos lejanos o contrarios, otras con efectos inesperados o acercamientos sorprendivos. Cito algunos requiebros y quejas:

Calle de San Juan arriba.
De tanto quererte tanto,
cuesta abajo se me hacía.

*

Verte vestía de negro,
aunque fueras mi viuda
y yo tu marido muerto.

*

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

Naturalmente no faltan las coplas de engreimiento o de autoafirmación del gitano:

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

*

Me acuerdo cuando decías:
yo contigo, ni a la gloria.
¡Las vueltas que da la vida!

Los mismos temas reaparecen en las *solearías*, que son también tercerillas octosílabas pero con primer verso tetrasílabo:

Pero qué.
No es deshonra para un hombre
morir rondándote en pie.

Una forma heterométrica que Tejada empleó con particular habilidad fue la *siguiriya gitana*, copla de cuatro versos de los cuales tres son hexasilabos y uno dodecasilabo según el esquema 6-6-12-6, rimando entre sí (con asonancia) los versos segundo y cuarto. Se trata entonces de una forma particular de la cuarteta llamada *tirana*. En esta sección (pp. 37-43) logra su mayor convicción el lenguaje agitanado de la alabanza, del requiebro, del lamento y de la queja, y hasta del juego irónico.

Por las torrenteras
la vi de bajá.
La luna no tiene más brillo en la alberca
ni más clariá.

*

Por los olivares
yo me fui a llorá,
verdes como estaban las aceitunitas
las volví morá.

Destaco en estas seguidillas la fluidez y precisión del lenguaje, resultado del predominio dinamizante de sustantivos y verbos (con un mínimo de adjetivos y adverbios) elegidos con eficaz exactitud expresiva. Notar una vez más la capacidad del gitano para configurar con extrema economía, sólo mediante un par de imágenes en movimiento, una microsituación de increíble autosuficiencia poética. En la primera se cruzan dos oposiciones, ambas sobre el eje vertical (arriba / abajo). Los dos primeros versos ("Por las torrenteras / la vi de bajá") proponen una dinámica descendente y diurna, sea de la figura femenina, apenas insinuada, sea del cauce que sirve de marco (no logro imaginar un sustantivo capaz de funcionar mejor que *torrenteras* en este caso). Los otros dos versos, en cambio, yuxtaponen al dinamismo de los primeros ('ella' bajando por las torrenteras) una contrastante calma nocturna (la luna y la alberca). Calma que sin embargo no equivale a inmovilidad pues la *siguiriya* juega con el vaivén entre dos polos (cielo arriba /alberca abajo), implícitos en la imagen nocturna del reflejarse la luna en el agua, para exaltar la plasticidad de la imagen diurna de la amada bajando por las torrenteras.

También la segunda copla aparece sabiamente construida sobre la oposición entre una dinámica de desplazamiento ("Por los olivares / yo *me fui* a llorá") y una situación estacionaria ("verdes como *estaban* las aceitunitas"). El contrapunto se resuelve en contagio del dinamismo: cambia el estado de las aceitunas desde el verde rozagante al violáceo del dolor ("*las volví* morá"). El recurso a hipérboles como ésta es uno de los signos caracterizantes del lenguaje de estas *siguiriyas* gitanas, junto al uso regular de diminutivos del tipo "aceitunitas":

Madrecita mía,
yo no tengo nombre.

Se me lo han llevado sus *ojitos* brujos
yo no sé por dónde.

*

A la barandilla
yo me fui asomá,
ganitas me daban de tirar mi cuerpo
al fondo del má.

En *Cuidemos este son* cada una de las *siguiriyas* gitanas es una unidad autónoma, independiente de las demás. Las sucesivas *siguiriyas cortas de la Isla*, en cambio, se presentan en bloques de dos o tres unidades (cada una es una tercerilla-terceto compuesta por dos hexasílabos --asonantados entre sí-- y un dodecasílabo, según el esquema 6-12-6). Tal organización permite al gitano esbozar o sugerir una breve historia de amor, como en el ejemplo siguiente (p. 47):

Juntos, cada noche,
íbamos, ladrillo a ladrillo, labrando
la casa, la torre.

Torre de suspiros.
La tiró un mal viento, se nos vino al suelo
ladrillo a ladrillo.

Ea, no me llores.
Ahí están los cachitos, ya los compondremos,
juntos, cada noche.

O bien articular la reflexión, que leemos en el bloque sucesivo, sobre el carácter privado --aislado, incomunicable-- de la experiencia amorosa, hecha por lo demás de luces y sombras, de altos y bajos, como todos sabemos:

Dentro de tu cuarto
cerramos por dentro y echamos la llave
al pozo del patio.

Cierra la ventana,
ni a la luz le importan nuestras horas buenas,
nuestras horas malas.

Similar disposición en bloques (de dos o tres unidades) presentan las tercerillas y cuartetas de la sección *Sevillanas* (pp. 105-117), pero con diversa heterometría: heptasílabos y pentasílabos, como en las seguidillas livianas. Y sobre todo con diversa tonalidad. Mientras en las *siguiriyas cortas de la Isla* el gitano confiere al asunto amoroso una cierta seriedad, incluso a veces un cierto dramatismo (según puede verse en los ejemplos recién citados), en sus *sevillanas*, en cambio, el tratamiento del tema es notoriamente más ligero y a veces incluso irónico o humorístico:

Anda que eres
baja, gordita y fea
porque tú quieres.

Si tú quisieras,
gorda, bajita y fea
ya no lo fueras.

Yo te ponía
alta, guapa y delgada
en pocos días.

Hasta el requiebro adquiere aquí un ligero tono de picardía:

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 falta.

Lo mismo vale para las sevillanas tipo livianas (cuarteta con tercerilla), como ésta en que el gitano elabora con gracia y dinamismo novedosos una elemental comparación entre movimientos que acaecen, unos en la esfera de sus propios sentimientos, otros en la esfera de la naturaleza (p. 116):

Si al bajar la marea
me lleva el río,
cuando esté otra vez llena
me iré contigo.

Que a mí me mueven
tu corazón y el agua
por donde quieren.

El volumen *Aprendiz de amante* (Cádiz, 1986) fue vencedor del Premio Rafael Alberti en 1985. Ese mismo año José Luis Tejada había publicado la compilación *Poemía* (edición de la Universidad de Cádiz) que el autor subtítulo explícitamente *Antología de los primeros libros*. La fórmula *primeros libros* abarcaba desde *Del río de mi olvido* (libro publicado sólo en 1978 aunque contenía los más antiguos poemas del autor, incluyendo algunos después recogidos en el

póstumo *Cuidemos este son*) hasta *Prosa española* de 1977. Lo cual podría significar que con *Aprendiz de amante* Tejada entendía quizás inaugurar una diversa etapa en su producción poética. De hecho los textos del volumen evidenciaron algunas novedades estilísticas respecto a los precedentes. Pero no cambios radicales. Las señales de maduración o desarrollo del lenguaje hay que valorarlas todavía dentro del mismo ámbito general --imperturbablemente *tradicional* (en el sentido ya explicado)-- del trabajo poético de Tejada. A través del examen de algunos textos de *Aprendiz de amante* me interesa ahora proponer ciertos aspectos y características de la dimensión *culta* de su lenguaje del amor, en implícita o abierta confrontación con los textos de filiación *popular* arriba examinados.

Los tópicos del amor abordados son los mismos, sólo que el sujeto enunciador ya no es el gitano sino el *poeta* ritual. Más ambición de seriedad, menos gracia y ligereza. Lo vemos desde ya en "Alaba el pecho de la amada" (*ADA*, pp. 23-24), poema nupcial de loor, letanía de elogios dispuesta en bloques de dos tercetos endecasílabos que riman según el esquema ABB-ACC. Las alabanzas apuntan más al ingenio retórico que a la tensión erótica, sin excluir el recurso a metáforas de resonancia neoclásica ("Para otro Heracles ya, columnas fieles") o modernista ("Heráldico pregón que te antecede / al corazón..."). El metralleo de imágenes alterna resultados interesantes ("Doble, como los rumbos de la suerte") con otros más bien banales o de discutible gusto, según atestigua el bloque siguiente:

Bajel tendido. Torres doblegadas.
Fiesta en bandeja. Gloria del sentido.
Estupendo fracaso del vestido.

Quillas jocundas contra el mar, si nadas.
Trémula nata. Elástica jalea
si, oscilante, al correr, se te menea.

La nostalgia de la abundancia erótica de ayer, confrontada con la presente soledad sexual, es el tema del "Romancito del soltero insomne" (*ADA*, p. 34). Asunto inconcebible para el gitano, que al máximo lo habría despachado con un par de coplas irónicas, y en todo caso arrogantes y autoafirmativas. El poeta le dedica en cambio un romancillo de 26 versos heptasílabos que es más bien una elegía de las experiencias eróticas dejadas atrás y ya muertas, sólo que esta 'elegía' no incluye una fase de rescate en el hoy. (Un texto de paragón, en cuanto temáticamente afin, podría ser "Caballero solo", en *Residencia en la tierra* de Neruda.)

El texto se organiza en tres momentos. El primero (versos 1-10) propone una situación inicial de extravío y menoscabo. El poeta insomne, solo en su lecho, verbaliza el ataque de la nostalgia amorosa: todo lo que sus sentidos perciben (la almohada, el sonido del viento) se instala en el tedio reclamando imposibles besos o siluetas de mujer, "y el reloj agiganta / la crueldad del

desvelo". El segundo momento (versos 11-20) es un breve viaje hacia la profundidad de la memoria, pero no como descenso a los infiernos sino como retorno al paraíso perdido. La retórica de la elegía exige aquí un elenco de héroes, función que en este caso cumplen las pocas figuras femeninas que el poeta evoca en representación de todas: "María de la Lágrima, / Soledad del Misterio, / la de la cinta blanca / y el jazmín sobre el pecho. / La que más nos besaba, / la que besamos menos." En su tercera fase (versos 21-26) el texto elabora un movimiento que sube desde las dulces honduras de la nostalgia hasta el duro presente del insomne, vale decir, propone un retorno a la superficie del hoy. Pero de este viaje a lo profundo del recuerdo el poeta no vuelve con ninguna otra lección o esperanza que el amargo deber de registrar en sus versos la derrota en acto, la ineficacia de evocar aquellas figuras mágicas: "¡Cualquiera! ¡Todas! ... Nada. / Fantasmas del deseo. / Sólo un alma, nuestra alma, / de espaldas al ensueño. / Y solo, entre las sábanas, / un cuerpo, nuestro cuerpo."

6

El poema "Tu pueblo" (*ADA*, p. 35) desarrolla al parecer una de las experiencias genéricamente aludidas en el romancillo: aquella con Mariángeles. Pero más que la historia misma de ese amor, o la imagen de la chica, lo que el poeta evoca desde la distancia del presente es el contexto, el ambiente del pueblo en que esa historia fue vivida. El mérito del poema –como en otros de Tejada-- reside en el tratamiento minucioso de los materiales de la memoria, evocados sin embargo desde una perspectiva amable e irónica. A primera lectura se podría pensar en cierto realismo provinciano de fines del siglo XIX, pero el inventario de figuras y lugares no tiende a criticar o a ironizar el marco socio-cultural de la historia de amor sino sólo a rescatar con serenidad y con sonrisa, indirectamente a través de esos materiales, el tono y la temperatura de la vivencia evocada. En verdad el texto responde al enunciado inicial: "Tu pueblo eras tú, tú eras tu pueblo", en el sentido de que para el poeta el recuerdo de Mariángeles se confunde con la evocación conjunta de la colina sobre la cual el pueblo se alzaba, las calles, la alcaldía, el padre, las amigas, en fin, toda la específica atmósfera contextual de aquel amor.

En el cuarteto inicial (endecasílabo) el poeta declara no recordar el nombre del pueblo. Los cuartetos restantes (alejandrinos) desarrollan el motivo de la identificación de los recuerdos, o sea la demostración detallada de cómo y por qué, para el poeta, el verdadero nombre de aquel pueblo era el nombre de ella, Mariángeles. Lo interesante de tal demostración es --en contraste con el romancillo de más arriba-- la ausencia de dramatismo y de tonos oscuros. El poema concluye en efecto con una sexta rima (en alejandrinos) que sanciona el rescate de Mariángeles

--en la memoria del poeta-- a través de una alegre desmitificación:

Ediles, mis recuerdos, de oropel y hojalata,
te brindan la charanga voceril y barata
destos versos, alfombra de tu aquél de princesa.
Y al golpe de esta pluma pontífica y eterna
te nombro y te coronó de tu frente a tu pierna,
pues no quedan, Mariángeles, princesas, alcaldesa.

Conviene aclarar que al comienzo el poema puntualizaba un detalle biográfico de la amada, no muy claro para el lector pero significativo para la memoria del sujeto enunciador y para el curso del texto: "... la alcaldía / regentabas, Mariángeles, desde tus largos dedos" (¿se trataba, quizás, de una funcionaria o secretaria del municipio?). La estrofa final retoma el detalle para cumplir el rito de desmitificación de Mariángeles, que en vez de legendaria princesa viene coronada prosaica alcaldesa. No se trata, sin embargo, de una degradación sino de un irónico rescate del recuerdo a través de una verdad --tiernamente prosaica-- interior al texto. Lo más curioso de este curioso poema es que la estrofa final en alejandrinos es una sexta rima construida según el mismo esquema utilizado por Rubén Darío en "Sonatina", vale decir, en un poema celeberrimo movido por una opuesta voluntad de transfiguración: un poema donde emergía, desde la prosaica y escuálida realidad del poeta nicaragüense, la textualización de un mundo de cisnes, mármoles... y princesas (no alcaldesas, ciertamente). Quizás no fue sólo una coincidencia que los alejandrinos de Tejada retomaran el esquema de la sexta rima dariana (AABCCB):

El jardín puebla el triunfo de los pavos-reales.
Parlanchina, la dueña dice cosas banales
y vestido de rojo piruetea el bufón.
La princesa no ríe, la princesa no siente;
la princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.

Los poemas de *Aprendiz de amante* hasta aquí comentados pertenecen a la primera sección del libro, titulada "Aprendiendo a querer", que incluye poemas amorosos de muy contrastantes coloraciones. El concreto y sereno anecdótico de "Tu pueblo" se transforma así, páginas más adelante, en el pesimismo radical y abstracto de "La flor de la agonía" (pp. 40-41), cuya sombría visión del mundo le da un aire de arcaico poema adolescente:

De siempre llevo tu tristeza en mí.
Tú compartes mi peso desde el bien que me diste
y uno de tus dos ojos mira triste.
Los dos estamos tristes porque sí.

Nos dejaron en medio de una vida
que va, ciega, a lo suyo.
Nunca a lo mío, nunca, ni a lo tuyo:
he aquí nuestra herida.

Los poemas de la segunda sección, titulada "Maríamar", tienden en cambio a una cierta desenvoltura, tal vez porque parecen vinculados a una relación afirmada y estable. A ello podría deberse el explícito erotismo advertible en dos sonetos iniciales, temáticamente conexos. Si no los leo mal, en ambos el poeta se autorrepresenta lejos de la amada, en un estado de privación o carencia eróticas, y por ello obligado a revivir la intimidad sexual a través del recuerdo o por vía onírica. El primero de los dos sonetos se titula en efecto "De un rescate de amor por la memoria" (p. 48) y sus alegóricas configuraciones y metáforas me resultan bastante transparentes:

Ayer me puse a recordarte y... bueno:
no te diré qué pronta me venías
y cómo te quedabas y ponías
tus cien manos detrás de mi veneno.

Ni miento este detalle, ni ese seno,
el que sabes, mi bien, el que solías
desperdigar por las tinieblas mías
dándome al trance de volar sin freno.

Mejor que yo y que nadie tú conoces
cuándo mis ojos pierden luces, voces,
y me voy a morir y... no me muero.

Cuándo quiero y no quiero más y pido
más y no puedo más y me suicido
contra tu blanda calidad de acero.

Porque no abundan en literatura me parecen dignas de atención las tentativas de Tejada enderezadas a dar forma poética inmediata y *seria* --lo cual no quiere decir *grave*-- a la experiencia sexual. Más allá del nivel de éxito alcanzado, es indispensable tener en cuenta --y acreditarlo a Tejada-- que se trata de una empresa muy difícil de abordar con calidad en literatura. Lo es también en el cine. Se trata de una esfera de la actividad humana cuyas características mismas de cumplimiento (que no hace falta puntualizar) tornan harto problemática su representación artística. (Un ejemplo de buena resolución del problema podría ser el pasaje que narra la cópula de Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia en *Cien años de soledad* de García Márquez.) En suma, es operativamente difícil y riesgosa la configuración poética de una experiencia límite como es la experiencia sexual, tan sujeta además no sólo a la presión del 'peso de la noche', esto es, de los consabidos, camaleónticos, milenarios prejuicios y tabúes sociales, sino también, y sobre todo, a la presión de los inevitables desenfoques y deformaciones, más o menos *inconscientes*, del operador mismo (o sea, del poeta).

Pero no es el momento de confrontarme con las implicaciones teóricas de una cuestión literaria por lo demás de interés evidente (y a pesar de ello más bien descuidada). Me limito por ahora a señalar en el soneto citado algunos logros de lenguaje. Por ejemplo la fórmula "ese seno, / el que sabes, mi bien, el que solías / desperdigar por las tinieblas mías", donde el tono

confidencial y prosaico de la reticencia (“el que sabes, mi bien”) refuerza la eficacia metafórica del módulo sucesivo: “desperdigar por las tinieblas mías”. Y el acierto del último verso del soneto (“contra tu blanda calidad de acero”) que funciona como deliberado anticlímax disolvente respecto a los dos versos anteriores, marcados en cambio por el inequívoco juego ascensional de las repeticiones (quiero—no quiero más, pido más—no puedo más) con efecto jadeante que culmina en ese “me suicido”. Nada del otro mundo, pero sí una buena muestra más de la capacidad de condensación verbal en nuestro poeta.

El segundo soneto, “De un raptó de la amada por el sueño” (p. 49), exhibe un lenguaje no menos explícito, si bien diverso. La vía onírica --vehículo de esta nueva tentativa de recuperación del contacto sensual con la amada-- consiente al poeta el recurso a una especie de surrealismo prosaico, a imágenes demenciales o sádicas para la configuración poética de la violencia del deseo:

Al dormir, ya he sabido la manera
de acunarte conmigo, de traerte
a esta sartén del lecho y exponerte
a la sal, a la trincha y a la hoguera.

Verás: primero arranco tu cadera
de la frustrada parra de la muerte;
luego te pongo a desplegar y a verte
hasta que al fin te desarraigo entera.

A pesar de que “esta sartén del lecho” me parece un exceso de prosaísmo, la alegoría funciona aceptablemente en su conjunto. La selección y disposición de los tres sustantivos en serie (“... y exponerte / a la sal, a la trincha y a la hoguera”) es un eficiente ejemplo de la habilidad retórica y poética del mejor Tejada. En cambio los tercetos finales --ya fuera de la situación onírica-- desentonan y resuelven débilmente el soneto:

¿Tú no notas por dentro del oído
como una vacuidad, como un calambre
y un salirse Dios por los pezones?

Pues ése soy yo, tonta, que he aprendido
a hurgar mi soledad con el alambre
al rojo, del calor que tú me pones.

Otra modulación de la experiencia de soledad por ausencia o pérdida del ser amado la leemos en el poema “La casa vacía” (pp. 52-53), heterometría que combina irregularmente alejandrinos, endecasílabos, heptasílabos e incluso algún eneasílabo (“tan absoluta soledad”). La dramática percepción del espacio deshabitado es la vía elegida por el poeta para configurar en este caso la privación irremediable. El texto arranca con una débil primera estrofa en la que desfilan imágenes poco novedosas y más bien convencionales que buscan capturar la ausencia (antro

infinito, vidrio gélido, oscuridad sin palpito, boca ahuecada). Las dos estrofas sucesivas son bastante mejores:

Duele cada centímetro sin nadie. Pesa y clávase,
bohordo infecto, al centro de la pena
donde panarrias invisibles baten,
lentamente y sin pausa,
un sordo aplauso de alas enlutadas.

Suplanta un azabache amigdalar y frío
el ajado solar del corazón,
cubre la nada el sitio de la cama;
tentacular, expande
sus pérfidas ventosas
por el dintorno de las afecciones.

El verso “Suplanta un azabache amigdalar y frío” añade (sobre todo con su extraño adjetivo “amigdalar”) resonancias vagamente vallejanas a unas estrofas de expresionista elaboración de la ausencia. La notable imagen de algo tentacular que “expande / sus pérfidas ventosas / por el dintorno de las afecciones” cierra o completa el esfuerzo poético de la estrofa precedente por aprehender la tristeza mediante imágenes basadas en un cierto rebuscamiento léxico: “bohordo infecto” (*bohordo* = lanza corta arrojadiza), “panarrias [sic] invisibles” (el diccionario RAE trae *panarra* = murciélago). Estas dos estrofas habrían bastado quizás para constituir un buen poema. Las restantes del texto, que a mi juicio sólo quitan valor al fragmento citado, ponen de manifiesto una ocasional debilidad operativa de Tejada: la de no haber sabido, a veces, podar sus poemas o concluirlos en el punto justo.

7

Quiero cerrar esta fragmentaria aproximación a la poesía amorosa de José Luis Tejada con el examen de dos poemas sobre la interdependencia entre amor y tiempo: “Permanente fluencia” (p. 54) y “We Shall Overcome” (p. 55). En ambos el poeta dirige a la amada una vehemente invocación pero en situaciones diferentes. Uno es un llamado a la resolución de un conflicto porque el tiempo apremia. El otro es un llamado a vivir perpetuamente el triunfo del amor porque el tiempo no existe.

El primero es un texto compuesto por cuatro cuartetos más un quinteto conclusivo, blancos todos ellos (o sea, sin rima) y mezclando irregularmente alejandrinos y endecasílabos. En sustancia este poema es un discurso de persuasión. El amante se dirige a la amada para convencerla de la necesidad de restar amorosamente unidos y de superar, así, algún implícito (no

declarado) conflicto que en el actual momento los separa. Los cuartetos desarrollan en cuatro etapas la argumentación del amante. El quinteto final contiene la exhortación conclusiva.

El cuarteto inicial arranca con una síntesis de la situación y de las razones del poeta: “Se nos está yendo la vida, vida, / la irrepetible vida... / ... y mira cómo nos poblamos / de lástimas y ausencias, con el tren de las horas”. El segundo y el tercer cuartetos, explícitamente conexos, articulan una comparación demostrativa entre un cuadro (externo a la pareja) de vida palpitante en la naturaleza y, por otro lado, un cuadro (interior a la pareja) de letal inmovilidad y de oscuras distancias y tristezas:

Se pone Dios a amanecer sus pájaros,
sus centellas de júbilo, su risa de cascada,
su luz de sal, el verde cabrilleo,
mi vida, de la vida en nuestro torno

y nosotros en tanto yacemos estibados,
paralelos de sueños divergentes,
oscuros más que islas nocherniegas,
tirando por la borda el alto ser de todo.

Digno de notar en el primero de estos cuartetos el uso transitivo del verbo *amanecer* en un verso muy logrado (“Se pone Dios a amanecer sus pájaros”) y en los dos versos siguientes la serie de cuatro construcciones sustantivas (traen un solo adjetivo), cada una de ellas estableciendo un dinámico juego de comparaciones y sinestesias entre diversas esferas de realidad que se potencian recíprocamente y que, en económico conjunto, logran suministrar un efecto de burbujeante vitalidad y movimiento. Me parecen especialmente felices los sintagmas “su risa de cascada” (comparación: sonora—visiva—táctil) y “su luz de sal” (sinestesia: visión—sabor, donde “sal” creo que corresponde al uso español en “esa chica tiene sal” o al uso más general en “la sal de la tierra”, “la sal de la vida”). En el cuarteto siguiente destaco el sintagma “yacemos estibados” que gobierna el cuadro general al sugerir un orden --opuesto al anterior-- de inmovilidad y rigidez.

El último de los cuartetos conecta esta situación negativa a una reflexión sobre la fuga del tiempo irrepetible. Los dos primeros versos aluden al segundo o al minuto ya transcurrido, que “nunca se nos dará de nuevo” y del que “ya podemos ver sólo su espalda que huye”. Estas formulaciones, no particularmente originales, serán mejoradas por las de los dos versos sucesivos, referidas al segundo o al minuto por llegar, en tránsito implacable: “y el que viene se filtra ya por la tensa espera, / red desmallada, inválida del pecho”.

El quinteto final cierra el discurso persuasivo con la natural incitación a responder, unidos los dos amantes, a la amenaza del tiempo. Lo cual supone postular que el amor es el único antídoto contra los efectos letales de la *permanente fluencia* a que alude el título del texto. Y en verdad Tejada consigue reformular en modo bastante novedoso la vieja noción romántica:

Que la flecha que quiera pasar entre nosotros
se nos clave en un solo corazón con dos nombres:
se embote en una misma sequedad y se quede.

Consideremos, para concluir, un poema que al reflexivo y argumentado dramatismo del anterior opone una tonalidad entusiasta, afirmativa, diríamos juvenilmente desafiante respecto a los obstáculos que el tiempo pretenda oponer al cumplimiento pleno del amor. Ello aparece subrayado por el enfático título “We Shall Overcome”, que formalmente remite al título del célebre himno inscrito desde los tiempos de la esclavitud en la tradición y en la historia norteamericanas de la lucha por los derechos humanos, por la igualdad racial y por otras reivindicaciones sociales (himno rescatado y difundido durante los años '60 por Pete Seeger, The Freedom Singers y Joan Baez, entre otros intérpretes), pero que en la intención de Tejada remite más modestamente a la épica privada de una fresca empresa erótica. Una celebración del amor que concluye con una exhortación a perpetuarlo desafiando al tiempo. Un verdadero himno de batalla de los amantes que desemboca en un vibrante “Venceremos” (a su vez título del “We Shall Overcome” de la revolución chilena de Unidad Popular, encabezada por Salvador Allende a comienzos de los años '70).

Se trata de un poema escrito en cinco cuartetos --una vez más heterométricos según hábitos de Tejada-- que en esta ocasión barajan sin regularidad visible versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos. Los cinco cuartetos repiten regularmente, en cambio, el esquema de rima ABBA. La situación desde la cual el poeta enunciador emite su discurso no es muy clara. La destinataria podría incluso no ser de este mundo. Elijo la posibilidad de lectura que me parece la más simple: la de entender el texto como poema de cortejo y de (renovada) seducción de una muy joven amante (invocada como “alumna mía”) por parte de un poeta maduro. Dicho de otro modo: el poema parte con una premisa de deslumbramiento frente al milagro inesperado (cuarteto 1), sigue con el elogio persuasivo de los efectos del milagro (cuartetos 2-4) y concluye con una exhortación a estabilizar el milagro, o sea la relación erótica ya comenzada, porque el amor ha creado las condiciones que autorizan a los amantes a proseguir el desafío al tiempo (cuarteto 5).

Con un clásico recurso retórico arranca el primer cuarteto: el poeta se interroga, perplejo, sobre la contradicción que gobernará el desarrollo del entero discurso: “¿Cómo puede la llama ser de nieve, / ser ángel el deseo?” Interrogación de buen sabor arcaico, reforzada por una afirmación que finge dudar (“Lo estoy viviendo y casi no lo creo”) y por una paradoja (“golpe mortal y al mismo tiempo leve”). A través de esta retórica del asombro y del deslumbramiento, la estrofa de ingreso al poema predispone los polos claves de un juego argumentativo que tenderá, creo, a resolver en fusión lo blanco y lo rojo, el orden y la transgresión, de modo que resulten

angelical la concupiscencia del amante y abrasadora la inocencia de la amada. Si el primer cuarteto sugiere en particular el deseo del poeta mismo, el segundo se concentra sobre la “encendida pureza” que el objeto del deseo le reservaba. El tercero completa el triángulo con un nuevo personaje: el tiempo enemigo, transitoriamente en desconcierto y puesto fuera de juego por la violencia del amor naciente:

El tiempo --ya sabemos que no existe—
descalabró sus cifras, sus renglones:
loco, se agazapaba en los rincones
del nido nuestro aquel alegre y triste.

Entiendo que el plural del verbo en ese “ya sabemos que no existe” sería en realidad un dual, ‘tú y yo sabemos ya’, y no un genérico ‘ya se sabe’, pues se referiría a los actores-autores del milagro. Resultado inmediato del dicho milagro habría sido que “El tiempo [...] descalabró sus cifras, sus renglones”, vale decir, que el tiempo habría perdido la brújula, la seguridad de sus cuentas y medidas, y que por ello, desconcertado, habría ido a esconderse en algún rincón “del nido nuestro aquel alegre y triste” (óptimo endecasílabo --hago notar de pasada-- escandido por el heptasílabo interno “del nido nuestro aquel” y por el pentasílabo “alegre y triste”).

Podríamos imaginar que el nido era a la vez alegre y triste porque era sólo un fugaz o transitorio espacio de encuentro para los amantes. Lo cual me lleva a suponer que la cuarta estrofa configura la fase de preparación de un nido estable para el milagro: “Nos hemos puesto a trasplantar la vida / y nos está saliendo derecha como un lirio”. Por ello el elogio del milagro cambia aquí de estrategia persuasiva saliendo al encuentro de eventuales dudas y precisando cómo la explosión inicial de gozo y desgarramientos no ha perdido intensidad con las metamorfosis inevitables a que el tiempo ahora la somete: “¿No adviertes ya más plácido el delirio, / más gustosa la herida?” Así preparada, el poeta desemboca en la exhortación final:

Espérame en tus pechos irreales. Vendremos
perpetuamente a rehilvanar la hoguera.
Yo, que casi no era,
vuelvo a ser en tu gracia. Venceremos.

Para nuestro poeta culto, como para el gitano popular, los pechos de la amada representan el signo erótico privilegiado, predominante, aquí exaltado aún por el ponderativo “irreales” (pues imagino que alude a la fascinación increíble, ajena a este mundo, de esos pechos). En el sucesivo “Vendremos / perpetuamente a rehilvanar la hoguera” destaco cómo el verbo *vendremos* sugiere en modo sutil que el necesario trasplante del milagro al nido estable supondrá sin embargo, maravillosa paradoja, el retorno *perpetuo* al nido original, “alegre y triste”. La exactitud de este *vendremos* será subrayada y acentuada en el verso siguiente por el sintagma

“rehilvanar la hoguera”, cuyo verbo *rehilvanar* confirma precisamente la *exactitud* (en la elección de óptimos términos o figuras) como una gran virtud poética de Tejada. En efecto, el verbo *rehilvanar* no sólo elude en el presente contexto la obviedad intolerable de un hipotético ‘reencender la hoguera’ sino que refuerza con notable precisión el conjunto *retorno-continuidad* sugerido por *vendremos*.

Los últimos versos del poema incluyen una confesión imprevista: “Yo, que casi no era, / vuelvo a ser en tu gracia”, agregando la potencia regeneradora a las virtudes ya señaladas de este amor. In extremis el poeta nos revela que la aparición de la amada se inscribió en una situación crítica de menoscabo y pérdida de sí. Implícitamente nos dice que el contacto amoroso con esta “alumna mía” fue para él como para Anteo el contacto con la tierra. Y que por ello le es posible ahora --no antes-- cerrar la exhortación con un rotundo dual, “Venceremos”, que inesperadamente lo incluye. Con este final de texto --en que el poeta problematiza su propia figura y se autorrepresenta en el umbral de un desarrollo incierto si bien auspicioso-- “We Shall Overcome” situó a José Luis Tejada en la frontera donde hacen contacto la poesía tradicional que practicó y la poesía moderna que habitualmente prefirió ignorar.

Sássari (en la isla de Cerdeña), agosto de 2002.

