

CREENCIA, VIVENCIA Y EXPERIENCIA: ALGUNAS CLAVES POÉTICO-FILOSÓFICAS DE LA ESCRITURA RELIGIOSA DEL PRIMER JOSÉ LUIS TEJADA

1. Se ha dicho – y repetido casi hasta la saciedad- que en la generación del 50 – a la que José Luis Tejada, por derecho propio, pertenece- el sentimiento religioso está prácticamente ausente, y que en ella – a diferencia de lo que sucede en las del 98, el 36 y la primera promoción de postguerra- a penas aparece tratado el problema de Dios. Los poetas de la generación del 98 – y, para ser exactos, la vertiente modernista de la misma: esto es, Unamuno, Machado y (si es que es de ésta, y no de la siguiente, de la del 14, como parece) Juan Ramón - convirtieron a Dios en objeto agónico-poético: Unamuno, a partir de sus lecturas de Loisy; y Machado y Juan Ramón Jiménez, como consecuencia de la crisis del yo generada por el positivismo. La *muerte de Dios*, pregonada por Nietzsche, hizo que aparecieran multitud de dioses nuevos, porque la atomización del conocimiento producida por los distintos dominios de la ciencia había hecho que el yo perdiera su relación con la totalidad y que el sujeto sufriera una profunda angustia derivada de su nostalgia de lo absoluto. El panteísmo de raíz krausista fue el sucedáneo o sustituto que poetizaron e invocaron a un tiempo Machado y Juan Ramón. Se trataba, en ambos casos, de un *Dios* generado por el yo: de un *Dios* producido, pues, por la conciencia¹. Hasta Ortega y Gasset – que había militado siempre en un respetuoso y respetable laicismo- se permitió escribir un memorable artículo titulado “¡Dios a la vista!”. Pero, en todos ellos, el término *Dios* aludía a un tipo de divinidad extraoficial y de consumo propio e interno, y no de una creencia en una determinada religión. El ejemplo de estos intelectuales explica – aunque sólo en parte- que, en la España contemporánea, la mejor poesía religiosa haya sido escrita por los descreídos, del mismo modo que los mejores estudios sobre mística hayan sido hechos por los agnósticos. La prueba más clara y concluyente de ello es el *Rosario de sonetos líricos* de Unamuno, publicado en 1911, dentro del que figuran algunos de título tan significativo como su célebre “Oración del ateo”², escrita en Salamanca el 26 de septiembre de 1919, y que dice:

*Oye mi ruego Tú, Dios que no existes,
y en tu nada recoge estas mis quejas.
Tú que a los pobres hombres nunca dejas
sin consuelo de engaño. No resistes*

*a nuestro ruego y nuestro anhelo vistes.
Cuando Tú de mi mente más te alejas,
más recuerdo las plácidas consejas,*

¹ Desde casi mediados del Siglo XIX estaba muy presente el pensamiento poético de Edgar Allan Poe, quien, en una carta fechada el 2 de julio de 1844 escribe que “la materia no divisible en partículas, la materia que todo lo permea y lo mueve, en todas las cosas, es Dios”. Y, en otra, escrita el 20 de septiembre de 1848 y dirigida a Charles F. Hofman, defendiendo *Eureka*, insiste en algo que será determinante en la última fase poética de Juan Ramón: “que cada alma es, en parte, su propio dios, su propio creador”. De la cuestión me ocupó en “Filosofía del verso y filosofía de la composición: el pensamiento poético de Edgar Allan Poe”, *Poe. La mala conciencia de la modernidad*, Félix Duque (Ed.), Círculo de Bellas Artes, Ediciones Arte y Estética, Madrid, 2009, pp. 195-223.

² Miguel de Unamuno, *Poesía Completa I*, Prólogo de Ana Suárez Miramón, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 282.

con que mi ama endulzóme noches tristes.

*¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande
que no eres sino Idea; es muy angosta
la realidad por mucho que se expande*

*para abarcarte. Sufro yo a tu costa,
Dios no existente, pues si Tú existieras
existiría yo también de veras.*

Unamuno cree que la crisis del sujeto – que define la segunda mitad del Siglo XIX y buena parte de bien entrado el XX- es de identidad, y que, sin Dios como garante de ella, el yo individual no existe. Es el carácter de *Absoluto* de Dios lo que le presta su condición de *absoluto* al *ego*, y, si – como indica el poema- Dios no existe, tampoco el yo puede existir.

Juan Ramón convertirá a Dios en creador y en criatura a la vez: sobre todo, en la última parte de su obra. Y sobre el Dios machadiano remito a lo que, no hace mucho, escribí, y que no voy a repetir ni a resumir ahora³. En el 27 hay un poeta – y no cualquier poeta, sino el más influyente en el 50: Luis Cernuda- que, por influjo del anglocatolicismo de Thomas Stearns Eliot, inicia un tímido giro hacia *lo religioso* más que a la religión en sí. Otro poeta de la misma generación y tan penetrante lector y crítico como Gerardo Diego comprende lo que esto significa en la evolución poética de Cernuda y, en un amplio artículo titulado “Poesía española contemporánea”, publicado en la revista *Mundo Hispánico* en enero de 1949, no sólo reconoce que “Unamuno es, ante todo y sobre todo, un gran poeta en verso” sino que allí mismo define a Cernuda como “el más transparente, terso y puro de nuestros elegíacos”, y aclara: “Poesía pagana de una sensualidad sublimada y ya casta”. Y, profundizando aún más en ello, añade: “*poesía religiosa* también a lo Hölderlin y, en ocasiones, hermosa y hasta *católicamente española*”. “Una verdadera maravilla – concluye⁴- que no es extraño que seduzca a los jóvenes y encante a los que ya no lo somos”. Gerardo Diego vió, pues, en Cernuda - convertido en maestro directo de los jóvenes que iban a integrar la futura generación del medio siglo o del 50- algo así como dos vertientes, distintas pero también complementarias: la pagana “religiosa a lo Hölderlin”, y otra “hasta católicamente española”, que, al igual que la primera señalada, también derivaría directamente de él. Es evidente que casi todo el 50 se orientó más hacia la primera, pero también hubo quienes – sobre todo, los andaluces como los poetas del grupo *Cántico* de Córdoba, Alfonso Canales, Julio Mariscal Montes, Manuel Mantero y José Luis Tejada...- no renunciaron a la segunda y hasta hicieron de ella la base más firme y segura de su

³ Cf. mi estudio “Dios en Machado”, *Antonio Machado en Castilla y León*, Congreso Internacional Soria, 7-8 de mayo de 2007- Segovia, 10-11 de mayo de 2007, Junta de Castilla-León, Valladolid, 2008, pp. 411-419.

⁴ Cf. el volumen *Gerardo Diego y Adonais*. Prólogo de Rafael Morales y epílogo de José García Nieto, Ediciones Rialp, Madrid, 1993, p. 52; de la cuestión me ocupó en mi estudio “Gerardo Diego, crítico literario”, *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Caja Murcia, Obra Cultural, Murcia, 1997, pp. 13-48, recogido después en mi libro *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Abada Editores, Madrid, 2006, pp. 41-71.

poética y su textualidad. Indico esto porque el exagerado reduccionismo de los críticos opera a veces con consignas, etiquetas y redes que *a priori* excluyen no pocas especies del muy amplio mar de lo poético, en el que tan importante como el paradigma consensuado es la más heterodoxa e irregular de las variantes. De manera que, artificial y acientíficamente, se deja fuera de la realidad excelentes ejemplares poéticos, que se ven *desterrados* de su generación no porque no participen de sus rasgos – muchos de los cuales su obra sí tiene, siempre y cuando se estudien y se quieran ver- sino, sencillamente, porque no han sido leídos como filológicamente hay que hacerlo: esto es, en su totalidad y sin prejuicios ideológicos que condicionen la operación de la lectura. De lo contrario, se produce lo que Harold Bloom denomina un *miss-reading*: una lectura equivocada.

En el caso de la poesía de José Luis Tejada los errores de lectura han sido muchos y, en otro lugar, he intentado hacerlos ver⁵. Por eso no insistiré aquí en ellos sino en algunos aspectos de su obra que entran plenamente dentro del tema unificador de esta serie de conferencias que tienen como objeto su producción poética sagrada o religiosa. Para ello intentaré situarla dentro de los parámetros históricos en los que su escritura se inscribe y a la luz de otras escrituras poéticas con las que – por su génesis, sus temas o sus formas- la suya se podría relacionar. El último Tejada – o mejor: el penúltimo- está más cerca de Unamuno que de Juan Ramón. Pero esto es algo ya sabido, aunque tal vez convenga insistir no tanto – o no sólo en ello- como en su por qué. Tejada se aproxima al Juan Ramón Jiménez admirador de Bécquer e interesado por Augusto Ferrán, del que cita la siguiente estrofa que no es difícil imaginar que habría sido muy del gusto de nuestro poeta, sobre todo en aquella parte de su obra que podemos considerar adscrita a la vertiente neopopular que él tantas veces había frecuentado:

*Yo no sé lo que yo tengo
Ni sé lo que a mí me falta,
Que siempre espero una cosa
Que no sé cómo se llama.*

Esa música átona, callada, casi muda, de esta estrofa de Augusto Ferrán, recuperada y citada por Juan Ramón Jiménez en su libro *La corriente infinita*, es la misma que tienen muchas coplas de José Luis Tejada, que enlazan con Manuel Machado y Rafael Alberti, pero que modulan el verso de una manera más sentenciosa y grave que plástica. Juan Ramón había leído el *Diario íntimo* de Amiel, que el 19 de junio de 1872 anota: “Sigue la discusión en el Sínodo parisiense, y lo sobrenatural constituye la piedra de escándalo” (...) “Lo sobrenatural – dice Amiel⁶- es el milagro”, que explica como “un fenómeno objetivo, fuera de toda causalidad precedente” y que, “entendido así, es imposible de comprobar experimentalmente”, ya que “los fenómenos subjetivos, de una importancia distinta a la de los primeros, dejan de entrar en la definición”. Según él, “No se quiere

⁵ Cf. “La supuesta inclasificabilidad de la poesía de José Luis Tejada”, que abre mi edición de su antología *Desde un fracaso escribo*, Fundación José Manuel Lara, Vandalia Maior, Sevilla, 2006, pp. 9-71. Sobre lo mismo ha vuelto más recientemente Luis García Jambrina, *La otra generación de los 50*, Uned, Madrid, 2009, pp. 70 ss.

⁶ De la cuestión se ocupa Pedro Antonio Urbina en su libro *Actitud modernista de Juan Ramón Jiménez*, Eunsa, Pamplona, 1994, pp. 49 ss., de quien tomo la noticia y la información. Para Urbina, el *Diario íntimo* de Amiel es “decisivo en la religiosidad de JRJ, fruto del idealismo de Schelling y Hegel en Krause y que, con su inmanencia, da al modernismo la posibilidad más profunda de expresión”. Para Urbina- loc. cit., p. 51- es este modernismo- y no del de Rubén Darío, sino el de D’Annunzio- la base del modernismo de Juan Ramón.

ver que el milagro es una percepción del alma: la visión de lo divino detrás de la naturaleza” y que, por eso, el problema reside en que “el espíritu latino lo objetiva todo, porque se mantiene por fuera de las cosas y por fuera de sí”, mientras que “el espíritu germano (...) reside en sí mismo y tiene conciencia de sí hasta el núcleo central”. Para Amiel “la inmanencia es una manera de sentir y de pensar”: una *forma mentis*. Esta discusión entre cultura alemana y civilización francesa - que se inició con (si es que no produjo) la guerra franco-prusiana y no se resolvió hasta después de acabada la Segunda Guerra Mundial (si es que, disfrazada con otros ropajes, no dura todavía) – polarizó gran parte del pensamiento finisecular del Siglo XIX, y el prestigio científico y social de Alemania, unificada en 1870 y con un poder económico e industrial cada vez más emergente, hizo que la cultura europea *se germanizara*. Ecos – más que frutos de esa germanización filosófica- pueden verse en la escritura de Juan Ramón, cuyo inmanentismo refleja el influjo de las doctrinas de Hegel y de Schelling- recibidas no de modo directo sino por mediación de Krause- y de la visión actualista del alma de Wundt, que pudo conocer a través del doctor Simarro. Javier Blasco⁷ ha señalado también la posible influencia de Swedenborg, que confundía lo natural y lo sobrenatural de modo parecido a como Juan Ramón lo hace. Y Pedro Antonio Urbina ha visto muy bien que la idea de “individuo sucesivo” y, por ello, de “obra en sucesión” – que Juan Ramón tiene- puede proceder de una extensión y aplicación del concepto fluyente de Hegel. El inmanentismo de Juan Ramón supone el paso en él de “un modernismo formal” a un “modernismo esencial”, en el que tres temas – Dios, naturaleza y yo- pasan a ser tratados “como una sola realidad, y no pensados sino sentidos” En su texto “El trabajo gustoso”⁸ dirá que “No hay otro dios que la conciencia, ya que Dios es conciencia absoluta”. Ficheteano en esto, Juan Ramón explica sus diferencias con Ortega, que le llamaba *maestro*: “Yo comprendía perfectamente, por las críticas de Ortega sobre algunos escritores contemporáneos españoles, que él no estaba muy de acuerdo con mi dirección poética verleniana y baudeleriana de entonces, porque él era tan germanista, tan goethiano (aunque Goethe fuera afrancesado); y lo que a él le gustaba de lo mío era la expresión conseguida, por la que me daba la maestría. Él hubiera preferido que yo cantase a Castilla como Unamuno o como Antonio Machado, o como un conjunto de los dos; que él había escrito ya que su ideal de poesía castellana sería un Antonio Machado, menos descriptivo, con un Miguel de Unamuno, más sensorial; pero yo no podía intentarlo sinceramente, ni estaba dispuesto (...) Yo tenía conciencia de que era andaluz, no castellano, y ya consideraba un diletantismo inconcebible la exaltación de Castilla (y sobre todo de la Castilla de los hidalgos lampones, tan de la picaresca) por los escritores del litoral, Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Ortega mismo. Prefería ya, y sigo prefiriendo, a los escritores que escriben de lo suyo, Baroja, Miró, Valle-Inclán en su segunda época; y nunca pude, aunque haya contado muchas veces en prosa lo que veía en Madrid, donde yo vivía, o en mis viajes por los nortes de España, considerarme castellano”. En el mismo texto se declara “enemigo de ese *eternismo* casticista de mesón del segoviano, cofradía de la capa y otras necedades tan cercanas al patio del Monipodio” y explica que “el mejor hijodealgo es el hijo de su tiempo, de su lugar en el espacio y de su conciencia”. Y, para dejar bien clara la diferencia estética y la distancia entre su tiempo y el de los otros, no duda en decir que detesta su soneto “Estaba echado yo en la tierra enfrente del infinito campo de Castilla” por el que tanto le habían felicitado “Franciso Giner, Manuel

⁷ Cf. Javier Blasco, *Poética de Juan Ramón*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 65, nota 29 : “...en casa del doctor Simarro, Juan Ramón leyó a Swedenborg, cuya obra (...) es uno de los soportes ideológicos más importantes de la escritura simbolista y de las corrientes esotéricas paralelas al simbolismo”

⁸ Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso(Conferencias)*, Aguilar, Madrid, 1961, pp.88-89.

Bartolomé Cossío y otros amigos de la Institución Libre de Enseñanza, cuya ideología de la segunda mitad del XIX, era la misma que la de Antonio Machado, Azorín y gran parte de Unamuno”. El texto de Juan Ramón⁹ es un testimonio histórico-biográfico, que permite entender que, entre gentes que consideramos coetáneas, había notables diferencias estéticas y que – a juzgar por lo que el autor del mismo nos dice- su percepción era que una parte de lo que llamamos *generación del 98* pertenecía mentalmente al Siglo XIX, mientras otra – integrada por modernistas, novecentistas o del 14- eran ya pasajeros del XX. Pero no es esto lo que nos interesa recalcar aquí sino el andalucismo defendido por Juan Ramón y hecho después suyo por Tejada, y, más aún que eso, el ideal de ser “hijo de su tiempo, de su lugar en el espacio y de su conciencia”, que Tejada asumirá en su vertiente de andaluz creyente, adaptando a su persona y a sus circunstancias el triple ideario de Juan Ramón: será un poeta andaluz y del 50, hijo de una conciencia que no se puede definir sino como *cristiana* adaptada a las condiciones históricas de su tiempo. Esta es su diferencia con Juan Ramón, y lo que le aproxima a Unamuno y Machado, con los que la diferencia que se puede establecer es pero que muy otra. Para Juan Ramón la poesía es un “estado de gracia”, y “la mejor poesía lírica española ha sido y es fatalmente lírica, con Dios, o sin él, ya que el poeta (...) es un místico sin dios necesario”¹⁰. Esta afirmación - y, más que afirmación, creencia juanrramoniana- permite entender por qué Tejada no va a seguir el camino del poeta de Moguer y sí, aunque con diferencias, el de Unamuno: porque para Tejada, como para el más agónico Unamuno, Dios es necesario siempre¹¹. Juan Ramón pudo sustituir su fe en Dios - y al propio Dios- por su su fe en su Obra y en su propia obra, haciendo que la poesía fuera una divinidad en sí misma. Unamuno y Tejada, no: esa es la diferencia – que Juan Ramón llega a un panteísmo de origen hegeliano y acuñación krausista, y Unamuno y Tejada lo hacen a un existencialismo personalista, en el caso del primero, y, en el del segundo, a lo que podríamos llamar “un personalismo existencial” cristiano de raíz mounierista. Para Emmanuel Mounier - al que Tejada pudo leer en francés o en las versiones españolas de sus obras: *Feu de la chrétienté* (1950) se publicó en España con el título de *Fe cristiana y civilización* en 1958; *Le personalisme* (1949) se tradujo en 1962, y *Révolution personaliste et communautaire* (1934), *Manifeste au service du personalisme* (1936), *Qu'est-ce que le personalisme?* (1947) y *La petite peur du XXè siècle* (1949) se tradujeron, respectivamente en 1975, 1965, 1956 y 1957- “ el cristianismo era, ante todo, una doctrina de renovación de las almas, pero ello no excluye que sea asimismo el fermento para una renovación de la sociedad”. Próximo al pensamiento de Karl Jaspers – sobre todo, en lo relativo a su idea de *comunicación*- el de Mounier tiene dos puntos básicos: la dignidad de la persona y la transcendencia. La primera es definida por Mounier como “el movimiento de ser hacia el ser” – recuérdese, en este sentido, el título del libro tal vez más significativo de Tejada: *Razón de ser* (1967)- ; la segunda es sentida como *radicación* y, por lo tanto, como el apoyo necesario para ser y estar en el mundo. Esencia y existencia se enlazan así en este pensador católico que tuvo especial relevancia en la conformación mental del movimiento demócrata-cristiano de los años cincuenta y al que Jean-Marie Roy estudió en un libro de título tan significativo para

⁹ Recogido en *La corriente infinita (Crítica y evocación)*, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 155-156-

¹⁰ Cf. *El trabajo gustoso*, p. 41.

¹¹ La proximidad al mundo agónico-existencial de Unamuno queda patente en la idea que Tejada tiene del dolor y que, aunque ha sido puesta en relación con la de Leopoldo Panero, procede directamente de Unamuno y, en concreto, de su soneto “El dolor común” (loc. cit., P. 319) cuyo terceto final es : *sólo el dolor común nos santifica*. Y es muy probable – y hasta muy posible- que la poesía social de Tejada proceda y se nutra de este pensamiento que aúna dolor solidario y santidad.

los poetas del medio siglo como es el de *L'expérience spirituelle*. El personalismo filosófico de Mounier se oponía al individualismo y al impersonalismo a la vez y, en lo que se refiere a la idea de Dios, al panteísmo y al pampsiquismo, entendidos – según Renouvier- como manifestaciones del impersonalismo. Mientras éste es una tendencia del realismo, el personalismo parte de la conciencia y no de un principio del mundo exterior. Según B.P. Bowne, el personalismo rechaza toda forma en que el impersonalismo se manifieste o se presente: ya sea en la inferior del mecanicismo materialista o en la abstracta de las nociones idealistas. Tejada – que, en mi opinión, es un personalista o se mueve en un territorio muy próximo a él- se aparta de Juan Ramón en esto: en que en Juan Ramón hay panteísmo y pampsiquismo y nociones idealistas abstractas. Tejada sigue - a su manera, claro- las “estructuras del universo personal” definidas por Mounier: 1) la existencia incorpórea, según la cual la persona, inscrita en la Naturaleza, la trasciende, ascendiendo al personalizarse y descendiendo al despersonalizarse; 2) la comunicación, que supera todo individualismo atomista; 3) la conversión íntima, en la que hay un doble movimiento: de recogimiento y de exteriorización, necesarios por igual y susceptibles, ambos, de “desviaciones”; 4) el enfrentamiento y la oposición, que permiten que la persona pueda protestar, elegir y conseguir la libertad; 5) la libertad condicionada ; 6) la dignidad de la persona; y 7) el compromiso, que hace posible la acción. Conviene dejar esto bien claro porque dentro del personalismo filosófico hay distintas y diversas escuelas encontradas, que A. C. Knudson ha intentado clasificar: así hay un *personalismo panteísta*, representado por W. Stern, que viene a ser una teleología universal; un *personalismo pluralista* que tiene, a su vez, tres vertientes: el ateo de McTaggart, el relativista de Renouvier y el finalista de Howison; y un *personalismo teísta*, de raíz hegeliana, que incluye, como el anterior, un buen número de variantes: la idealista de Bowne y Knudson, la pampsiquista de Ward, Hartshorne y Stace, y la dualista de Maritain. Ante tal variedad de posibilidades Knudson - en su libro *The Philosophy of Personalism* (1927)- ha propuesto una definición lo más amplia posible, que sea aplicable a todos los distintos *personalismos* por igual. Según esta definición, tan equilibrada como consensuadora, el personalismo sería una “forma de idealismo que reconoce por igual los aspectos pluralista y monista de la experiencia, y que considera la unidad consciente, la identidad y la libre actividad de la personalidad como la clave para la naturaleza de la realidad y para la solución de los problemas últimos de la filosofía”. El personalismo que sigue Tejada no es otro que el francés, visible ya, según Lalande, en Montaigne y en Descartes, y que tendría su prolongación continuada en el Bergson de *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, en el Max Scheler de la *Ética* y, sobre todo, en Le Senne, Gabriel Marcel, Maritain y Mounier. Este personalismo cristiano - deudor de la fenomenología, el existencialismo, el kierkegaardismo y la escolástica- es el que impregna - creo- el pensamiento religioso-poético de José Luis Tejada.

2. En su testamento de 1952, Juan Ramón Jiménez ¹²deja escrito lo siguiente: “Amo a Cristo, pero no quiero nada con la Iglesia”. Unamuno, hereje y con sus libros en el Índice, nunca llegó a tanto: se mantuvo en una relación personal con *lo sagrado*, que es lo que – cada cual a su manera- Rilke, Valéry y Cernuda iban a tener. Y esa relación personal con lo sagrado es lo que – en el caso de Tejada- debería matizarse bien, porque es algo que se inscribe dentro de la poética de su generación y que tiene paralelos, al menos, en cuatro de sus miembros más significativos: José Ángel Valente, Jaime Gil

¹² Cf. Carlos del Saz-Orozco, *Dios en Juan Ramón Jiménez*, Razón y Fe, Madrid, 1966, pp. 69-70, recogido por Antonio Sánchez Barbudo, *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*; Cátedra, Madrid, 1981, p. 121 y comentado por Urbina, loc. cit., p. 331.

de Biedma, Francisco Brines y Claudio Rodríguez. De la poesía de éste último¹³, Philip Silver ha señalado que “tiene como único referente, no la realidad, sino un momento ideal, inefable, que antecede a la constitución de la misma”. De ahí que, en su caso, pueda hablarse de una *sacralización de la mirada*. José Ángel Valente¹⁴ dice que “la poesía se ha ido recargando de los componentes *sacros* abandonados por las religiones”. Jaime Gil de Biedma¹⁵ especifica que “El tema fundamental de toda la poesía moderna es intentar explicar la relación con lo sagrado personal”: “La poesía – insiste – no tiene más función que enunciar, expresar o describir relaciones con objetos sacrales, que lo siguen siendo, ya no lo son, o lo serán”¹⁶. Y, como explicación de lo que entiende por *sagrado*, apunta ésta: “un objeto, o un paisaje, o una relación son sagrados cuando te devuelven una imagen completa o inteligible de ti mismo”. También Francisco Brines¹⁷ habla de que “la función sagrada, si queremos así calificarla, del acto poético” es que “las palabras siguen cumpliendo, hoy como ayer, el desvelamiento de lo desconocido y profundo: de lo sagrado”. La relación que estos poetas tienen con lo sagrado puede ser vista como una forma de religiosidad. El adjetivo latino *sacer* - que aparece ya en una inscripción tan antigua como el *Lapis Niger*, datable entre los siglos VI y V a. C.- carece de comparativo pero no de superlativo, aunque éste en el latín clásico dejará de usarse. Su significado es el contrario de *profanum* y se utiliza para referirse a todo aquello que pertenece al mundo de lo divino: según la expresión de Trebatio transmitida por Macrobio su sentido en latín es “lo que se considera de los dioses” para diferenciarlo de “lo que informa la vida corriente de los hombres”. El paso de lo uno a lo otro – de lo sagrado a lo profano – se realiza a través de ritos muy bien definidos, que mantienen lo que etimológicamente rito significa: orden ritual. *Sacer* no es lo mismo que *religiosus* ni tampoco coincide

¹³ Cf. Philip Silver, “Claudio Rodríguez o la mirada sin dueño”, *apud* Claudio Rodríguez, *Antología Poética*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p.10. De la cuestión me ocupo en mi conferencia transcrita “La tradición popular y la culta en la poesía de Claudio Rodríguez”, *Aventura* 2 (2009), pp. 27-45. También en Brines la crítica ha hablado de una “mirada trascendente” : cf. Jacobo Muñoz, “La miradas contemplativa de Francisco Brines”, *La caña gris*, 2(1960), pp. 6-10; Alejandro Amusco, “Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346 (1979), pp. 52-74; Dionisio Cañas, “La mirada crepuscular de Francisco Brines”, *Poesía y percepción*, Hiperión, Madrid, 1984, pp. 23-80; y, más recientemente, José Andújar Almansa, *La palabra y la rosa. Sobre la poesía de Francisco Brines*, Alianza Ensayo, Madrid, 2003, pp. 150 ss.

¹⁴ Cf. José Ángel Valente, *Palabra y materia*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 59.

¹⁵ Cf., también, su matización de esto en Jaime Gil de Biedma, *Leer poesía, escribir poesía*, edición e introducción de Eugenio Maqueda García, Visor Libros, Madrid, 2006, p. 75, cuando habla de “si aparte de una tentativa de restauración de lo sagrado personal no se está intentando convertir a la poesía en un sustituto, en un sucedáneo de la religión, en utilizar la poesía como si fuera una religión”. En esto Gil de Biedma se aparta de Juan Ramón Jiménez en el mismo sentido en que lo hace José Luis Tejada, aunque con esta clara diferencia : que, para Biedma (loc. cit., pp. 72-73) “Un poeta moderno que abraza un juego o una secta, sea ideológica, o sea religiosa, sea política o religiosa, debe ser capaz de diferenciar su tentativa personal de salvación, su tentativa de salvación personal y de restauración de lo sagrado, de esa ideología o esa religión a través de la cual en su vida práctica se realiza”- el texto es así : con esa serie de repeticiones y alguna sintáctica incongruencia, debidas a que es una entrevista-, y pone como ejemplo a T.S. Eliot, que no siempre consigue establecer o mantener la necesaria distancia entre ambas. Tejada, tampoco.

¹⁶ Cf. Jaime Gil de Biedma, *apud* Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Hiperión, Madrid, 1988, p. 126.

¹⁷ Cf. Francisco Brines, “La certidumbre de la poesía”, *Selección propia*, Letras Hispánicas, Cátedra, Madrid, 1984, p. 18. E *ibidem* expone esto: que “Si el rezo produce la ilusión con lo desconocido, eso que en su expresión suprema llamamos Dios y que por su índole nos sobrepasa, la poesía cumple idéntico cometido con lo humano desconocido...”

con la idea de “bueno” o de “malo” en sí: Ernout y Meillet¹⁸ dicen que lo que expresa es “una noción aparte”. De ahí que, en fórmulas como *sacer esto*, el adjetivo *sacer* sea interpretado como “sagrado” y como “maldito” a la vez. Su relación con el hitita *saklai* (= “costumbre”, “rito”), el antiguo irlandés *sótt* (= “compromiso”), y el gótico *sakam* (= “proceso jurídico” y “acto verbal”) indica que el término pertenece al vocabulario religioso-institucional del más antiguo fondo indoeuropeo. Y Benveniste¹⁹ ha explicado que la relación que se establece entre *sacer* y *sanctus* supone un problema de significado más que de morfología, porque *sacer* designa la ambigüedad de lo sagrado: lo digno de admiración, pero también de horror. Hubert y Mauss²⁰, en su estudio sobre la naturaleza y funciones del sacrificio, explican cómo éste hace que el profano entre en comunicación con lo divino: lo que el verbo latino *sacrificare* expresa es el hecho y la operación mediante la cual el animal objeto de la ofrenda – esto es, la víctima sacrificada- cruza el umbral que separa ambos mundos. El *sacerdos* es el garante del sacrificio: quien da fe de que todo se ha hecho según los requisitos exigidos. Por lo mismo, *homo sacer* es todo aquel cuyo trato debe ser evitado y que es para los hombres lo mismo que el animal declarado *sacer* es para los dioses. El derecho estipula que *qui legem violasit, sacer esto*. Y el término no sólo se aplica a personas y animales sino que hay también *via sacra, mons sacer, dies sacra* etc. Lo *santo* (de *sanctu, -a, -um*) está en la periferia de *sacer*: *sacer* es lo sagrado implícito, y *sanctus*, lo sagrado explícito. *Sacer* alude al misterio: es una cualidad absoluta y, por eso, carece de grados; *sanctus*, en cambio, sí: se puede ser más o menos *sanctus*. Según Roger Garaudy – otro pensador que Tejada pudo haber en los años sesenta leído- “Sólo hay arte cuando éste es sagrado” que es “cuando la vida tiene un sentido”, con lo que no se refiere a un sentido anterior e independiente de nosotros sino a la exigencia de buscar ese sentido. “Lo sagrado” entendido “como experiencia personal” es para él “la consciencia de la irrupción, de la emergencia en nosotros de aquello que no somos nosotros”: “lo que está en mí sin ser yo”. Y ésta es su aplicación al arte: que éste “no es una manera de hacer sino una forma de existir”. Las corrientes artístico-literarias de las últimas décadas del Siglo XIX y de principios del XX habían realizado aboliciones del pasado más que construcciones de futuro. “Ser poeta no es creer en lo invisible sino hacerlo existir: hacerlo visible”. Gerardo Diego lo tradujo así: “Crear lo que no veremos”. José Luis Tejada, en su soneto “Gracias” lo expresa de modo similar, pero distinto:

*¿Qué mucho esta cantiga estremecida
que me bulle, me puja y me navega,
que es fe porque no ve, porque va ciega
y esperar, porque está reverdecida?*

La creación es, para José Luis Tejada, no una experiencia inmanente – como lo era para Juan Ramón- sino una experiencia trascendente, y este es el punto en el que el personalismo de Mounier y el pensamiento de Garaudy convergen. En esto, y en que el arte transmite la vida de los otros: la profusión de modos de existencia frente a la historia que sólo salva aquello que triunfa. Para Garaudy “una obra de arte no es sólo una cuestión de pensamiento” y el carácter sagrado del arte no depende de estar

¹⁸ Cf. *Dictionnaire Étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, 1967, pp. 585-587.

¹⁹ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes II Pouvoir, droit, religion*, Éditions de Minuit, Paris, 1969, pp. 187 ss.

²⁰ Cf. “Essai sur la nature et la fonction du sacrifice”, *Mélanges d’histoire des religions*, Paris, 1909 (= M. Mauss, *Oeuvres*, I, Éditions de Minuit, Paris, 1968, pp. 193-307.

destinado al culto o no. Para Titus Burkhardt *sagrado* es todo aquello que nos hace ver la naturaleza simbólica del mundo. Y, según Joan Sureda, el arte religioso no es sagrado por ser arte sino por ser doctrina: es decir, por transmitir *conocimiento*. Según Duby, la sacralidad del Medievo inicia, a partir del Siglo XIII, un intenso proceso de estetización que él interpreta como de “profanación progresiva” y que se manifiesta, sobre todo, en la escultura. En el Renacimiento se produce un debilitamiento del símbolo que produce una diversidad de niveles de sentido y que descubre, más que lo individual, lo plural en sí. Según Antoni Marí, cada época establece una diferente relación con la divinidad y lo sagrado: así, en el Medievo, lo sagrado era la cosa misma; en el Renacimiento, el concepto; en la Modernidad., en cambio, lo sagrado ya no reside en las cosas sino en la relación que el sujeto establece consigo y con y entre las cosas. La secularización supone una fractura entre el hombre y la divinidad, consecuencia de la ruptura entre el hombre y la naturaleza, impuesta por la ciencia y la sustitución de la sociedad agraria por otra industrial, con todo lo que ello supone de crisis en su sistema de representación del espacio y del tiempo, del lenguaje y del propio yo. Lo sagrado ahora es una relación del hombre consigo mismo. La inmanencia se convierte en experiencia de la falsa historia, y la transcendencia, en experiencia de la historia verdadera. El arte – en tanto que mimesis y representación que es – se convierte en una falsa historia verdadera: en una síntesis superadora de las contradicciones de las dos. Lo que explica los viajes de Rilke²¹ buscando espacios de revelación que paliaran la desacralización de la visión artística. Como expone Bern White, “el Dios cristiano ha sido sustituido en la modernidad por el principio social de racionalidad, que es la producción organizada de la economía de mercado” y, en consecuencia, el espiritualismo ha sido desterrado del arte. Contra esta sensación y visión los poetas del 50 – y no sólo Tejada – reaccionaron de diversos modos y maneras. Ya he señalado antes el modo en que lo hicieron Claudio Rodríguez, Valente, Brines y Biedma. Pero no he citado aún un testimonio tan interesante como esta reflexión de otro poeta coetáneo, Lorenzo Gomis, para quien sólo hay arte cuando hay experiencia de lo sagrado. Y aquí conviene ya acotar el territorio distinguiendo entre lo religioso – que es experiencia de Dios- y lo artístico, que es experiencia de lo sagrado. Joseph Campbell explica cómo, cuándo y por qué se da la manifestación de lo sagrado: “si el misterio – dice- se manifiesta en todas las cosas, el universo se convierte en imagen sagrada”. Para Pániker mantener el sentido del misterio es una de las funciones del poeta y de la poesía. Y José Ángel Valente afirma que “la lengua poética ha sido la lengua original de lo sagrado en todas las tradiciones”. Antes que él, José María Valverde había hablado ya de “un brote de transcendencia” no confesional en el arte de nuestros días. Y Steiner entiende la experiencia del otro – y, por lo tanto, la experiencia de la ficción- como un hecho de transcendencia. Por eso Pániker dice que “el arte, más que una experiencia, es una trans-experiencia”, que, al suspender el yo, lleva al olvido de sí. La actual falta de referencias absolutas ha hecho que lo sagrado carezca de arquetipos fijos, y que cada cual deba creárselos porque ya no hay una homogeneidad- ni siquiera artística- de lo sagrado. De ahí que Jou haya llegado a enunciar que el hombre de hoy

²¹ Cf., por ejemplo, *Rusia en verso y prosa*, edición de Antonio Pau, La veleta, Granada, 2009, p. 61, donde, en uno de sus poemas escritos en ruso, habla del *oscurecimiento de Dios*; en sus “Ensayos sobre el arte ruso” escribe (*ibidem*, p. 79) que “El vasto territorio del este es el único en que Dios sigue aún unido a la tierra, vive todavía en la Edad de los Mártires”; que la forma artística rusa es “para el pueblo, el gesto de la oración” y “para el artista, la antigua imagen de los santos, el icono”...; en una carta a Jelena Mijaílovna Vorónina, fechada en San Petersburgo el 28 de mayo de 1899, alude a lo que llama “misterios intactos”. Para el sentido del viaje y del espacio en Rilke, Cf. José Ángel Valente, “Rainer María Rilke: el espacio de la revelación”, *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 269-285.

se excluye él mismo de lo sagrado en la medida en que se siente ajeno a - y alejado del misterio. Durkheim²² hacía hincapié en que la idea de misterio es tardía en las religiones, porque lo que éstas expresan es lo constante y regular, regido por los ciclos de la naturaleza, y lo que él llama “la naturaleza religiosa del hombre” se funda más en el concepto de lo *sagrado* que en el de *divinidad*. Un estudioso como Roger Caillois – que reconoce que no es posible trazar las grandes líneas de la historia de lo sagrado ni tampoco analizar las formas que adopta en la civilización contemporánea- subraya, en cambio, el hecho de que lo sagrado parece haberse hecho “abstrait, intérieur, subjectif, s’attachant moins à des êtres qu’à des concepts, moins à l’acte que à l’intention, moins à la manifestation extérieure qu’aux dispositions spirituelles”. Y explica que esta evolución está ligada a una serie de fenómenos históricos, entre los que él mismo destaca los siguientes: la emancipación del individuo, el desarrollo de su autonomía intelectual y moral, el progreso del ideal científico, es decir, de todo lo que entraña una actitud enemiga del misterio y que, al considerarlo todo materia de experiencia u objeto de conocimiento, lleva a mirar todo como si fuera *profano* y a tratarlo consecuentemente. Lo profano – dice- debe ser definido “como la constante búsqueda de un equilibrio, de un justo medio que permite vivir en la prudencia y el temor, sin exceder nunca los límites de lo permitido, conformándose con una mediocridad dorada que manifiesta la precaria conciliación de dos fuerzas antitéticas que no aseguran la duración del universo más que neutralizándose entre sí”²³. Salir de esa relativa calma equivale, según él, a entrar en el mundo de lo sagrado.

3. La poesía de José Luis Tejada tiene una profunda base religiosa, pero su escritura – enlazando una vez más con la de su maestro Lope- es, más que religiosa, *sacra*, como lo es la de algunos otros poetas de su generación, pero con una clara diferencia que lo distingue de ellos: que su vivencia y visión de la realidad es- con más ortodoxia que heterodoxia- la de un creyente. Y ello está patente hasta en su misma visión de la carne, en la que Tejada podría hacer suyas estas palabras de María Zambrano: “Entrar en contacto con la materia es entrar en lo sagrado”. Y recuérdese el título de un libro de otro poeta de esta misma generación: *Sagrada materia*, de Miguel Fernández. El adjetivo *sagrado* y el sustantivo *experiencia* son, más que dos vocablos, dos semas claves para interpretar el horizonte anímico y la poética de esta generación, y lo que, en el caso de José Luis Tejada, puede unirlos es lo que William James describió muy bien en *The Varieties of Religious Experience*: que la religión es una forma de vida de la conciencia individual, en la que el yo se siente modificado, y que varía de individuo a individuo. James estudia, entre otros aspectos de la experiencia religiosa, éstos que son los que – por aplicables a la persona y la poesía de José Luis Tejada- más nos interesa resaltar:

1) lo que llama *la alegría espiritual*, algo muy patente en todo el universo creador de su primera época: la de adolescencia y formación, y a la que volverá – esta vez con nostalgia de ella- en su época madura: véanse, si no, su poema “Evocación final” – que es en sí mismo una plegaria- y cuyos versos finales no dejan lugar a dudas:

*Precisamente porque estamos tristes
necesitamos tu alegría.*

²² Cf. su libro *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, 1912.

²³ Roger Caillois, *L’homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1950 (= Folio Essais, 2008, p.p.182-183: la traducción es mía).

En ellos reconoce que esa alegría no es una sensación que vaya de dentro afuera, sino un don que se recibe y que viene de fuera adentro: que es un estado de gracia, como también podría definirse cierto tipo de poesía.

2) *el sentimiento de culpa o de pecado*, que está presente – unas veces, de manera amarga, y otras, incluso con humor- en distintas partes de su obra, y con mayor grado de dolor en *Razón de ser* y en su producción poética última, aunque el poema titulado “Pecado”, de la serie “Fábulas espirituales”, de *Silencio herido* puede muy bien ejemplificarlo:

*No fue, Señor, lo soñé:
Yo no me moví de Ti,
me estuve contigo aquí
y el sueño... ya lo olvidé.*

*Que me mire con piedad
tu Amor, que ya no me mira
que si el sueño fue mentira
este dolor es verdad.*

3) *la lucha del alma cuando advierte en sí misma dos personalidades en pugna*, experiencia ésta, muy visible en toda su época de madurez, pero también, aunque la tensión sea menos profunda que ingenua, en sus poemas de primera juventud.

4) *la conversión que sustituye una determinada personalidad por otra nueva*. Lo que, en el caso de Tejada, coincide, en primer lugar, con su matrimonio en 1953, y, luego, con la desgracia de las pérdidas familiares en 1955 y 1959, que supondrán una crisis, peor también un refortalecimiento de sus ideas y creencias: sobre todo, a partir de 1960, coincidiendo este giro suyo – como ha advertido muy bien Ana-Sofía Pérez-Bustamante²⁴- con el Concilio Vaticano II (1962-1965), aunque Tejada – según se deduce de sus publicaciones- se adelanta varios años – por lo menos, dos- a la nueva mentalidad cristiana que aquel supuso y generó. A ello hay que añadir un poema de *Silencio herido*, que se titula precisamente así: “Conversión” y que pertenece al ciclo de “Versos desde dentro (Al Bien por la Belleza)”.

5) *la santidad*, que indico aquí pero que- por ser cualidad de la persona, más que de la poesía- no consideraremos y que, aplicado a la escritura, preferimos tratar como *sacralidad* tanto de la materia como de la experiencia.

6) *la vida mística espiritual en la que el hombre tiene conciencia de vivir la vida misma de Dios*, algo que se da como invocación y deseo más que como participación real en el

²⁴ Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, *La poesía de José Luis Tejada (1927-1988). Crónica de una rareza y perfil de una razón*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2002, pp. 110-111.

caso de Tejada, pero que –como se desprende de su estudio sobre la poesía de Fray Luis²⁵ - él ve como surgida de “la tensión existencial entre la paz y la armonía que anhelaba y las luchas e intrigas “universitarias en las que le toco vivir. Lo que dice de Fray Luis puede aplicársele, *mutatis mutandis*, a él mismo: no es “un místico como San Juan, pero quizá por ello mismo nos resulta más cercano y más nuestro, más moderno y más humano” también. La poesía religiosa de Tejada está más cerca de la ascética que de la mística, porque, mientras ésta obedece a un raptó y un arrebató, aquélla es fruto de la aceptación del sufrimiento y del dolor, y “dolorido sentir” garcilasiano hay mucho en la poesía de Tejada, que – como supo ver Leopoldo de Luis²⁶- es “una poesía de contenidos”.

7) *la oración, que modifica el curso de nuestros sentimientos y de las cosas mismas*. Lo que, en la poesía de Tejada se manifiesta tanto en forma de plegaria como en forma de conversación, como demuestra el título de su cuaderno: *Conversaciones con Dios*, al que pertenece el poema “Ahora”, que, muchos años después de haberse escrito, pasó a integrarse en su libro *Para andar conmigo* (1962) y que su autor volvió a recoger en *Poemía* (1985). El hecho de que, a finales de los años cuarenta o muy a principios de los cincuenta, Tejada estuviese escribiendo ya un tipo de poema, lleno de alocuciones, en el que el estilo elegido fuera precisamente el coloquial, es un indicio más de que hasta uno de sus primeros tonos coincide con uno de los rasgos lingüísticos distintivos de la poesía de su generación: la del 50.

Según Marchesini, en todas estas manifestaciones de la experiencia religiosa el ser humano tiene conciencia de entrar en relación con potencias superiores de la naturaleza. Lo que hace que la conciencia humana se sienta en relación y comunicación con Dios y, a través de él, con las otras conciencias de los hombres a través del amor. Lo que, en el caso de la poesía de Tejada, explica nada menos que su clave de cifra: esto es, el modo en que el sentimiento religioso y el amoroso se aúnan, determinando, a su vez, lo que podríamos llamar su *conciencia social*, derivada aquí no de un ideario político concreto sino de ese sentido de lo sagrado que el personalismo filosófico cristiano, sumado al franciscanismo visible en algunos poemas de su primera época y en conexión directa con el Concilio Vaticano II y la evolución política de España, va a ir despertando en él. Este – creo- es el verdadero núcleo germinativo de todo su pensamiento poético y de su obra, y lo que lo aparta de la poesía inmanente de sus primeros maestros: el hecho de que, en aquellos, la experiencia psicológica se limita al yo finito, mientras que en él la experiencia religiosa no queda limitada a - ni por- el yo, ni está tampoco circunscrita a nada sino que es una experiencia libre y liberada en la que el ser, al salir de sí mismo, encuentra su propia realización. Si la fe de Claudio Rodríguez es – como dice Dionisio Cañas- *perceptiva*, y *la mirada transfiguradora*, porque *somos hijos de lo que resucita*, la fe de Tejada será *existencial* y *personalista*, porque, por un lado, le llevará a la comunicabilidad y la comunión – otro rasgo éste que comparte también con Claudio Rodríguez- y, por otro, a un tipo de canto heideggeriano, porque parece asumir y desarrollar en sí mismo la función que Heidegger asignaba al poeta: decir *lo santo en la época de la noche del mundo*. Esto

²⁵ Cf. “La pasión por la libertad y la verdad en Fray Luis”, *Anales de la Universidad de Cádiz*, I (1984), pp. 291-302.

²⁶ Leopoldo de Luis, “La poesía social de José Luis Tejada”, *José Luis Tejada (1927-1988). Un poeta andaluz de la generación del medio siglo*, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (Ed.), Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, Concejalía de Cultura, Cádiz, 2000, p. 161.

santo es en Tejada *lo sagrado* casi más que lo religioso, y eso sagrado es – en un sentido similar al indicado por Jaime Gil de Biedma- *lo sagrado personal* más que nada.

4. La primera colección de poemas de Tejada, seleccionados por el jesuita Fernando García Gutiérrez en una fecha tan temprana como julio de 1951, recoge algunos textos suyos escritos desde una fe basada en la más tradicional e ingenua ortodoxia, en los que se representa escenas o capítulos del Nuevo Testamento, como en “Presagio” – que lleva al frente una cita de Eduardo Marquina: “José que aserraba/ dejó de aserrar” y que funciona sobre la metonimia de la madera y del oficio de José, en los que está prefigurado ya el *lignum crucis*, es decir, tanto la cruz como el martirio y el calvario, y que indica ya el interés de su autor por el tratamiento dialógico, visible hasta en los guiones que introducen cada parlamento:

*-Padre, ¿cómo era
esa voz cansera
que ya no la escucho?
-Hijo, era el serrucho
sobre la madera.*

En el mismo poema hay prolepsis metonímicas y anticipaciones como:

*Un silencio oscuro
que es muro y que es nana*

que adelanta ya la idea de lo que después se va a explicitar:

*Dolida y enhiesta
La cruz se barrunta.
Pero la pregunta
queda sin respuesta.*

La misma expresión de fe puede verse en otro poema de esta misma época:

“ANGELUS”

*Abril se recostaba perezoso en la loma.
La noche iba llegando con su cortejo frío.
El viento abanicaba los álamos del río
y sus voces fingían arrullos de paloma.*

*Se mascaba el silencio de macizo que era.
El pecho visitaba su interior ignorado
y el galgo de las voces dormía acurrucado
al pie de un árbol yerto de un agua sin ribera.*

*La tarde declamaba sus versos doloridos.
Los árboles seguían el compás con sus ramas.
El crepúsculo era un corazón en llamas
Y los pájaros iban quedándose dormidos.*

*Y de pronto, a lo lejos, como un latir del día,
la campana del Ángelus en sublime armonía.
El río sollozaba su canción vuelta en llanto.*

*Y hablaba la campana y el alma respondía:
-El ángel del Señor anunció a María
-...Y concibió por obra del Espíritu Santo.*

Entre este poema y el anterior hay cambio de forma pero no de pensamiento ni estructura. El carácter dialógico se ha mantenido, aunque en el soneto sólo haga su aparición en el final, donde, después de haber focalizado distintas escenas de la naturaleza que el texto describe, las palabras de la oración a la que el título alude – “Ángelus”- se incrustan en el poema, convirtiéndolo en parte de la misma y al revés: simbiosis, pues, como en el anterior, de poema y de rezo, estos dos versos finales, marcados por los guiones teatrales que los introducen, permiten ver que, para el joven Tejada, los segmentos orales constituyen materia literaria, y que, incluso el lenguaje religioso, admite un tratamiento coloquial. Este rasgo sistemático suyo, que entronca con el tratamiento del lenguaje propio de su generación,²⁷ es otro elemento más a sumar a los muchos que con los poetas de su generación comparte y que, en su caso, se singularizan por el carácter religioso o sagrado de su procedencia, que no es, en los otros, salvo en algunas formulaciones de Claudio Rodríguez, lo usual.

Ortodoxo y tradicional también- y muy dentro de lo que Ana-Sofía Pérez-Bustamante²⁸ ha denominado “poesía devota”- es “Claroscuro de amor”, dedicado a la Virgen de los Milagros: tres décimas, inscritas en la devoción mariana. Pero un cambio significativo parece darse en un título que anuncia una de las más constantes formas que

²⁷ Cf. lo que indica Jaime Gil de Biedma, *Leer poesía, escribir poesía*, p. 93 cuando habla de los “movimientos complementarios de alejamiento de la lengua hablada hacia una lengua literaria muy elaborada, y luego la rama descendente, de vuelta, de nueva aproximación a la lengua hablada”. Lo que considera “una condición de buena salud para la literatura”, ya que – según él- “Uno no puede quedar permanentemente y para siempre en la lengua coloquial, y tampoco puede quedarse para siempre en una lengua literaria únicamente restringida a la expresión literaria sin que esa literatura pierda toda vitalidad y toda significación además”.

²⁸ Cf. loc. cit. pp. 89 ss.

su escritura adoptará más tarde. Me refiero a “Oración” ante la Inmaculada de Murillo - que lleva la siguiente anotación: “Fragmentos”- y donde pide *el sereno / refugio de tus brazos* porque *trae a pedazos/ la carne rota y herida,/ y esta lepra de mi vida/ me va comiendo a retazos* y que concluye en un

*No sé qué va a ser de mí
cuando Tú no estés conmigo.
Si ya no sé lo que digo
cuando no digo de Ti...*

Ese *decir de ti* – de Dios o de la Virgen- es uno de los motores y motivos de la primera producción poética de Tejada, que encuentra en ello encardinada su función de poeta y de hombre y que, por ello, en su escritura de madurez, lejos de abandonarlo, lo desarrollará. De ahí que, cuando la vida y la realidad no coincidan con su idea y visión del mundo, eche de menos la armonía y la paz – palabras que empleará al estudiar la obra poética de Fray Luis- y que identifica con los efectos que su creencia en Dios le procura y a la que ya había aludido en “Ángelus” y que volverá a invocar en el soneto “Aquella paz”:

*Señor, ¿y aquella paz que yo tenía
cuando iba blancamente de tu mano?
¿Y aquella gloria entera de verano,
aquella plenitud de luz del día?*

*Como un tordillo enfermo, el alma mía
porque ya no se nutre de tu grano,
caldea el nido de un amor humano
con tu nombre en el pico todavía.*

*Todavía tus lluvias en mi trigo.
Todavía tu mano en mi postigo
hiriendo mi silencio con tu aldaba.*

*Todavía tu voz tierna de amigo
brindándome una blanca paz contigo:
la paz aquella que tu amor me daba...*

en el que ya empieza a advertirse el continuo juego de tensiones que su escritura irá tematizando, y en el que no es difícil distinguir algunas de las variedades de la experiencia religiosa descritas por William James: en concreto, las tres primeras de las ya indicadas, con interesantísimas variantes. Así la primera, *la alegría espiritual*- que comienza ahora a socavarse y a transformarse en una nostalgia de la presencia y garantía representadas a la vez por Dios. Lo que genera un *sentimiento de culpa*, que se

traduce en una lucha agónica del alma. La poesía de Tejada presenta, juntas, casi todas estas variedades, porque tanto la *conversión* – que, en su caso, consiste muchas veces en la vuelta a un estadio anterior que la vida había hecho entrar en pérdida y de la que el yo vuelve, por el poema mismo, reforzado – como la *santidad* – que emana de la vivencia íntima de Dios y de la participación en lo que el yo siente como sagrado– se unifican en la *oración* – título tan presente en tantos poemas de José Luis Tejada– y que – como afirma James– “modifica el curso de nuestros sentimientos y de las cosas mismas”.

Si “Aquella paz” es una oración dicha desde la nostalgia, “Calla”, en cambio, es una oración dicha en modo impresivo y con una clara implicación poética, que alcanza a su mismo sentido del lenguaje: al tú testafarro e introspectivo del yo y, a la vez, a una concepción humilde de la lengua – el *sermo humilis*, que tantas veces utilizó el autor para expresarse por identificación con el *sermo piscatorius* en el que se expresaron los apóstoles– conectada con el concepto de lengua que tiene su generación, para la que la lengua poética es, más que lengua, *habla*:

Reza siempre en voz baja.

*Dios no quiere ruido de palabras:
Le basta con la música callada
de tu alma,
abierta en flor de amor...sin decir nada.*

Este breve poema – similar a los que ensayará años después, en *Breve son*, Valente– ilustra, además, muy bien otro de los rasgos que la generación del 50 – por influjo de W.H. Auden– atribuyó a la poesía moderna: recuérdese que para este poeta inglés, que tanto influiría en Jaime Gil de Biedma, “el estilo característico de la poesía moderna es un tono de voz íntimo, el discurso de una persona dirigiéndose a otra, no a un gran auditorio”. Y ese tono es el que Tejada dio a muchos de sus poemas: no por influjo de Auden, sino por su visión cristiana de la realidad, que le hacía preferir el estilo *planus* y el *humilis*, que veía como más acordes y adecuados para expresar su experiencia metafísica de la cotidianidad. Subrayo esto porque explica su predilección por un nivel de lengua correspondiente a otro de realidad, hecho éste que no hay que entender como una cuestión de estilo sólo, sino como el punto en que lenguaje y visión coinciden también con su sistema de ideas y creencias, ya que – como vio Merleau-Ponty – “la conciencia metafísica no tiene otros objetos que la experiencia cotidiana”, y es esta experiencia cotidiana la que, en la poesía de Tejada, es sometida a un proceso de sacralización tanto metafísica como religiosa. Del sentido y manifestación de la experiencia se ocupa Tejada en su estudio sobre Juan Ramón Jiménez²⁹, en el que explica cómo “detrás de ese desprendimiento exterior de rimas y de imágenes queda el carácter de la experiencia que EL POEMA quiere fijar y transmitir. Evocar la impresión sentida antes, sin añadir ni construir nada, sólo anotar, transcribir la vivencia ahondando en ella: darla a luz”. Esto, en el caso de la poesía, sólo es posible a través

²⁹ Cf. José Luis Tejada, “Una visión del mar o del poeta en el *Diario...* de Juan Ramón Jiménez”, *Juan Ramón Jiménez (Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario del nacimiento del poeta, celebrado en La Rábida, durante el mes de junio de 1981)*, Diputación Provincial de Huelva e Instituto de Estudios Onubenses, Huelva, 1983, pp. 559-567: en concreto, p. 561.

del lenguaje, que, como todo, también tiene sus fronteras, como Steiner ha aclarado muy bien: según él, “es decisivo que el lenguaje tenga sus fronteras, que colinde con otras tres modalidades de afirmación: la luz, la música, el silencio”. Estas tres modalidades aparecen – y, a veces, incluso juntas- en la poesía de José Luis Tejada, en la que la religión es aplicada a la poética, como en “IV Desnudo”, donde no sólo hay metapoesía religiosa sino sacralización del poema, que se convierte en recinto interior del yo pero también de lo sagrado:

*Señor, mira ya desnudo
mi verso pálido, informe.
Señor, ¿estás ya conforme
con este sollozo mudo?
Pudo ser de aromas. Pudo
ser de oro y sal mi poesía.
Pero tu amor me pedía
esta segur dolorosa.
Ya sólo tengo una rosa:
la de mi melancolía.*

Otro soneto – éste ya más tremendista- “La voz de tu costado” se mueve en la órbita de Vicente Gaos y de Blas de Otero, y roza esa veta de la buena poesía religiosa, que según el poeta y filólogo inglés Alfred Housman, en una conferencia pronunciada, en la Universidad de Cambridge, el 9 de mayo de 1933- es aquella que, como en Keble, en Dante o en Job, resulta “más justamente apreciada y con más claridad saboreada por los faltos de devoción” que por los creyentes. Pero Tejada no estuvo ni estaba falto de devoción. Y eso es lo que hace su poesía diferente: diferente no ya de la de sus compañeros de generación, sino diferente también de la de aquellos –Unamuno, Machado, Juan Ramón, Cernuda, Otero, Gaos...- con los que, por temática y retórica, más fácilmente podría compararse. Y esto es perfectamente coherente con lo que Tejada pensaba de la tradición y que expone muy bien en su estudio³⁰ sobre un poema de Antonio Machado: esto es, que la originalidad de un texto viene dada “por la forma nueva que adopta” y no “por cuanto debe a la tradición del tema”.

5. Como vemos, el pensamiento poético de Tejada estaba perfectamente definido ya en los primeros momentos de su creación, y forma un todo en el que su concepto de *experiencia* y de *lenguaje* están indisolublemente unidos a su idea del misterio y de la tradición. Tejada era un poeta creyente y – con evoluciones y variantes- lo seguirá siendo a lo largo de toda su obra, con momentos tan altos y significativos como los de *Razón de ser* que, en mi opinión, representa su cumbre. Pero, si se quiere observar su desarrollo espiritual tal y como sus poemas mismos la presentan, hay que partir de la primera etapa, que es la que permite seguir el curso por el que discurre la configuración inicial de su obra, que adelanta no pocos de los materiales que constituirán luego su caudal. Si nos atenemos, pues, a lo que podríamos considerar como su *protohistoria literaria*, que incluye *Silencio herido* (que reúne su producción poética hasta julio de 1951: es decir, fecha en que conoce a su mujer, María Asunción (Maruja) Romero, con la que se casa en 1953) y *Para andar conmigo (Homenaje a Lope de Vega)*, publicado en la colección Adonais en 1962, y que podemos considerar como la etapa de formación

³⁰ “Yo voy soñando caminos...”, Antonio Machado, *verso a verso*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1975, pp. 47-73.

y consolidación de su estética y de su escritura, se advierte no sólo un mundo ya muy hecho sino, sobre todo, los rasgos que definen y determinan su unidad y que, con modificaciones y variantes, van a ser casi los mismos siempre.

La protohistoria de Tejada objetiva – como he adelantado antes- la primera de las variedades de la experiencia religiosa definidas y descritas por William James: *la alegría espiritual* – visible en la temática del Niño-Dios, que hay en sonetos como “Madre” o “La puerta se abrirá sola”. En el primero de ellos la fe en la vida se afirma a partir del sentimiento paternal y amoroso de no-muerte:

*En ti se alza del limo la simiente
y el germen se encarama abril arriba
El capullo se expande en ti. Se esquivo
La muerte en ti. Se hostiga y se resiente.*

Tejada cree en la redención e invoca a quien, según su creencia, la procura: el *Niño sin dolores*. En el segundo apunta ya no la duda sino la pregunta:

*Señor... ¿Y yo soy yo? ¿Tengo en mí mismo
la llave de una alcoba que no he visto?
¿Sueño? ¿Medito? ¿Lloro? ¿Quiero? ¿Existo?
¿O soy parte abismada de tu abismo?*

Aquí Tejada demuestra haber leído a Unamuno tanto como a Descartes y San Agustín, en cuyo mundo sensitivo y conceptual se inscribe. Y, en la décima que le sigue como colofón, pide, mediante una serie de expresiones oxímoras, que le poden la libertad y lo liberen con la atadura, con el objeto de que su carne se haga “más pura” y “sus voces más sencillas”. Tejada lleva siempre la experiencia poética al plano religioso, y al revés: la experiencia religiosa tiene su correlato objetivo en lo poético. Por eso podría hablarse en él – como ya alguna vez he hecho- de una “metapoesía religiosa”, patente en el hecho de que Tejada en su idea del yo y del cuerpo no sólo incluye la carne – uno de sus grandes temas y, desde luego, en el que más lejos ha ido- sino también su propia creación, como demuestran, entre otros muchos que a este respecto podrían citarse, estos “Versos” de la serie titulada “Salmos del mayor milagro”, en el que aparecen, fusionados y fundidos, amor humano, creación literaria y creencia religiosa, tres de los componentes, si no los pilares, de su cosmovisión, en los que, además, está presente otro elemento: el misterio, que es de donde procede el carácter sagrado de lo que él denomina aquí *milagro* y que debe ser puesto en relación con lo que en su ya citado *Diario*- cf. *supra*- anotaba Amiel:

*¿Qué más milagro que este verso oscuro
que vive y muere sólo de nombrarte?
¿Qué milagro mayor, qué mejor arte
que estarme y verme y darme por seguro?*

Mirarte es admirar milagro puro.

*Nombrarte, serte. Amarte, silenciarte;
Evocarte, zanzar de parte a parte
toda mar, todo puente, todo muro.*

*Nada sin Ti. Por Ti, contigo, todo.
Vereda. Cauce. Valladar. Recodo.
Atril de Dios, bajel. Cancela, Río.*

*¿Qué más buscar si estás entera, viva
entre estas selvas de mi voz cautiva?
¿Qué más milagro que este verso mío?*

Como el poema deja pero que bien claro, la experiencia amorosa es sagrada, religiosa y poética a la vez, y su *milagro* – esto es: lo no inteligible e inexplicable de ello- tiene su demostración en el verso, como el primero y el último del soneto preguntan tanto como proponen. En la poesía de Tejada – y no sólo en la primera suya, como prueba el número de poemas concebidos como oración y que incluso llevan esta palabra dentro de su título- el poema es sentido y vivido como rezo, y a menudo ha sido escrito como tal también: no me refiero sólo al ya citado y comentado “Ángelus” ni a los que se titulan “Oración por...”, sino a los que, en apariencia alejados de esta temática, la incluyen, sin embargo dentro de su formulación, como “Torre de marfil”, cuyo final no puede ser en este sentido más explícito:

*¡Llévame así ; prendido de este empeño
por encima del tiempo y de la muerte!*

La poesía -que a un poeta inmanente le habría bastado por sí sola para objetivar, fijar y salvar su sensación de la realidad y su experiencia de la misma- no llena las expectativas de Tejada si no lleva implícita una vivencia íntima de lo sagrado y una proyección poética, religiosa y trascendente también. De ahí que en el soneto “Nada” diga:...y *se me va toda la voz en nada*. Ese sentimiento cambia cuando el tema tratado pertenece a lo religioso o a lo sacro, como en el soneto “A la asunción de la Virgen”, en el que -después de describir el movimiento físico, tal y como en su mentalidad cristiana lo imagina:

*Se ve. Se va. Se vuela. Se avilana.
Ya es carne de recuerdo. Pura huída.
Se evade. Se evanesce. Y en su ida
nos queda y lleva, divinal y humana*

- invoca a la figura, pidiéndole que se acuerde de *nosotros*, los seres humanos, que define como *carne y lágrima* – dos semas que también podrían definir la poesía de Tejada porque, en cierto modo, la resumen. Pero lo interesante del soneto es el modo en que los tercetos vuelven a aparecer unidas la poesía y la fe:

*¡Nosotros! Carne y lágrima, que estamos
crecidos de mirarte, que colgamos
de Ti, la Fe; los versos, de tus dalias.*

*¡Recuérdanos allí, Tú que te llevas
agua de aquí para tus rosas nuevas
y algo de tierra albar en tus sandalias!*

La figura de la Virgen está – como puede verse- humanizada, al presentarla en ese llevarse de aquí el agua y la tierra, dos referentes de su cotidianeidad – otro elemento que, incluso en su poesía religiosa, se hace siempre visible y que suprime la distancia entre lo sagrado y lo profano³¹, al hacerlas permeables, sin que, sin embargo, puedan llegarse a confundir. También en esta primera etapa de su poesía puede verse la raíz y la base de toda su poética, patente en el último verso del poema “El despistado”, donde expone la finalidad de su obra, toda ella escrita con una sola y única aspiración: la de *asomarse a Dios desde sus versos*. Aquí – como en otros ejemplos suyos indicados antes- creencia y metapoesía constituyen una sólida unidad.

Los poetas sociales – sobre todo, Gabriel Celaya- habían ensayado también la metapoesía, pero como expresión de una determinada ideología, y no como manifestación de una creencia. En los poetas sociales la metapoesía sirve para afianzar su convicción; en José Luis Tejada, para representar su idea de fe y de esperanza, como hace en los versos finales de “Jazmín” – *Ya sólo una esperanza poderosa/ me alienta todavía: / Creo; estoy cierto; espero, que algún día/ del más hondo rincón de mis jazmines/ te llegará una blanca mariposa/ que renueve ante ti, como otra rosa/ la terca veleidad de tus jardines*, donde una vez más el tema amoroso se imbrica en - e implica - el religioso y al revés- o, como en algunas de las “Coplas humanas” dedicadas a José María Pemán, en las que lo religioso se funde con lo popular y adopta este nivel y forma de lenguaje: cf. la copla XI

*Tú llámame; llámame.
Que aunque te parezca que yo no te sigo
Te sigue mi fe.*

O, como en la XIX, en la que lo popular y lo religioso se funden, además y también, con lo metapoético:

*A la Virgen de los Versos
Le pedí que me enseñara.
Y ella cogió mi silencio
y se lo puso en la cara
como una flor, junto al pelo...*

³¹ Hernán Loyola, “El lenguaje del amor en José Luis Tejada”, *La poesía amorosa de José Luis Tejada*, Luis García Jambrina – Mercedes Gómez Blesa (Eds.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p.85 ha subrayado la interpotenciación de “lo sacro y lo profano” introducidos por Tejada en el código flamenco. Ya antes, en el ABC del domingo 3 de enero de 1968, Francisco Montero Galvache había indicado la capacidad de Tejada para poetizar lo trivial y trivializar lo trascendente.

Cierto franciscanismo hay en la serie titulada “Fábulas espirituales”: sobre todo, en composiciones como “Ortiga” o en “Yerbita con lluvia”:

*-No me pises, que Dios
está también en mí,*

y que, aunque en estos primeros versos suyos parece derivar hacia un difuso panteísmo, en los finales se reconduce todo hasta volverlo a hacer entrar en la ortodoxia:

*Y hoy me he puesto el mejor
traje verde de gala
porque sé que resbala
por mi cuerpo el Señor.*

En “Gracia” reconoce que lo que considera logro o hallazgo suyo es sólo un don de Dios:

*Lo dejas como si no,
dentro del agua olvidado
y al verlo inocente yo,
me sueño haberlo ganado
cuando tu Amor me lo dio.*

En el siguiente ciclo, el de la serie titulada “Lo que no es el tiempo”, aparece ya una voz más agónica y existencial: cf. el poema “Tiempo”

*Tiemblo
cuando pienso
en lo que “no es” el Tiempo...*

*Que el momento no existe prisionero
entre el Antes y el Luego...*

*Que cuando digo: “ahora”, estoy mintiendo
porque ese “ahora” ya se ha muerto...*

*¡Que un día dejaremos todo esto
sin llevarnos siquiera ni el recuerdo!*

Cuando esta nueva etapa de su primera fase comienza también la metapoésía se mantiene, como en “Verso espejo”:

¿Me dirás la verdad todos los días,

espejo mío de papel?

Este *espejo de papel*, que es para José Luis Tejada el verso, le parece menos seguro que el otro: el del alma vista y vivida como reflejo directo de Dios, pero también de éste duda, como indica su poema “Nihil novum...”:

*¿Todo era antiguo ya? ¿No hay nada nuevo?
¿Ya se han jugado todos los naipes del Posible...*

*...O es que el Tiempo no es más que un espejuelo
con el que Dios nos pinta auroras falsas
para empujarnos a seguir viviendo...?*

La misma duda y tensión reaparece en otro poema de la misma serie y época “Instantes”, en los que percibe que

Tenemos la constancia del cambiar...

Pero esta vacilación y duda muy pronto se resuelve, y “Salmo de esperanza” es la demostración: en él abandona el verso rimado por el libre – lo que es un significativo indicio de un cambio de ánimo, que se traduce también en otro de prosodia y de estilo- y, modificando el *si fallor, sum* de San Agustín – que tiene un claro precedente en Plauto- y el *cogito, ergo sum* de Descartes – que procede de ambos- lo transmuta en *Padezco...luego existo*, que es la base de toda su teoría cristiana del dolor, que vuelve a exponer en “Cita”:

*Todas tus cosas te esperan
desde antes de que nacieras:*

(.....)

Y este dolor también.

En “Reloj” vuelve a retematizar el problema del tiempo, pero le da una solución tan cristiana como esperanzada:

*Y que un arcángel blanco me libere
de este “qui-zás” del Tiempo
con el beso certísimo
en mi frente
de Dios...*

Hacia la misma solución – y también con búsqueda e investigación de nuevas posibilidades expresivas- apunta “Sombra”.

Un estadio distinto- pero dentro de la misma etapa formativa- representa la serie titulada “Versos desde dentro”, que lleva como subtítulo entre paréntesis: el de “(Al bien por la belleza)” que recuerda el primer verso del soneto que abre el libro *Alegría* de José Hierro: *Llegué por el dolor a la alegría*, pero que se mueve en un territorio diferente. Ahora se enfrenta al tema del silencio de Dios, fiel reflejo del silencio del hombre. Así lo expresa en el poema “Mudez”:

*Y Tú, sublime Sordo que no escuchas
más que la voz de la Verdad, esperas
a que yo empiece a hablar, cuando ya nada
me queda por decir.*

A este significativo poema sigue una no menos significativa reflexión curiosamente escrita en prosa y no en verso, titulada “Hay que...” y en la que, como en los tratados de literatura espiritual que él tan bien conoce, se limita a articular una sola frase que ha de entenderse como el título de un posible capítulo: *De cómo hay que adentrarse en la vida espiritual sin la exigencia de una consolación graciosa y libérrima de parte de Dios*. Pero lo que sigue no se acomoda por completo al lema, porque, en el inicio de “(Poema en tres páginas)” el lirismo – el de Tejada: el suyo propio- vuelve a irrumpir, intentando aclararse y aclarar lo que ese silencio significa:

*Es como una gran playa, Señor, este silencio.
Es como una gran playa.*

Rubio muro del agua y la palabra...

Y, después de tres referencias descriptivas, vuelve a insistir en que

*Es como una gran playa,
Señor, este silencio.*

Y, después del paréntesis de silencio, se produce un “Retorno” a la fe:

*Vestida traigo el alma de romera
Porque vuelvo a tu vera...*

Y el perdón de Dios es descrito como *curación*, pero también como una singular *venganza*:

*Tú te vengas, Señor, tan dulcemente
de nuestras canalladas, que dan ganas
de herirte, solamente*

*por ver cómo nos punzas nuevamente.
¡Por ver, Señor, con cuánto amor nos sanas!*

Este tratamiento, que Tejada le da, parece bastante inusual y hay que considerarlo una de las aportaciones suyas a la tradición paulina del tema, y no será la única: luego veremos otras que, como éstas, se caracterizan, más que por la novedad en el sentimiento, por la innovación en la expresión, coherente con el cuidado formal que siempre definió su rigor y exigencia poéticas.

El rasgo distintivo de esta sección o serie o ciclo de su obra primera no es otro que el dualismo *enfermedad y curación del alma*, según se aparte o no de la fe. De ahí que, acorde con ello, encontremos poemas como “Convalecencia”, que subrayan esta obsesión explícitamente expuesta en el último verso del mismo:

¡No vaya a recaer, la pobre alma!

Y conviene advertir, además, que el sujeto activo del subjuntivo prospectivo y optativo a la vez – *no vaya-* es *la pobre alma*, que Tejada ha querido separar del verbo con una coma que subraya el énfasis que él pone no tanto en el sustantivo como en el adjetivo que la acompaña y en el artículo que la precede – *la pobre alma-* aplicando a ello esa concepción lingüística, tan suya, de la oralidad de la palabra³², llenando la expresión de coloquialismo y familiaridad afectiva tanto como de cotidianidad, porque la construcción lingüística aquí real hubiera sido *la pobre* y él, con una de esas alegorías disémicas de las que tanto uso ha hecho su generación, le ha añadido el sustantivo *alma*. Los combates del alma vuelven a ser tratados – esta vez de dos maneras: en verso y en prosa- en “Río arriba”, donde, después de teorizar su experiencia en prosa, lo vuelve a hacer en verso. Y, a continuación de ello – y no deja de ser significativo que lo haga- integra su ya citado poema “Calla”, en el que explicita su confianza en la oración como forma y fórmula religiosa- pero también poéticamente- expresiva. Lo que es una muestra más de hasta qué punto van unidas en él religión y poesía, y cómo la primera determina a la segunda no sólo desde el punto de vista temático sino incluso del formal: el poema entendido como oración es una constante en la poesía de Tejada, que encuentra en su objetivación en la palabra un modo de hablar consigo, pero, sobre todo, un medio de hablar con Dios. En esto es unamuniano y machadiano a la vez: *vacía líricamente su alma*, como el primero; pero *espera hablar con Dios*, como el segundo. La diferencia entre Tejada y Antonio Machado en esto es que Tejada sí habla con Dios cada día, y don Antonio espera poderlo hacer alguna vez.

En esta misma parte de *Silencio herido* – que es, en mi opinión, también la más madura- se enfrenta al tema de la libertad, que era, como indiqué antes, una de las cuestiones planteadas por el personalismo, que es, más aún que el existencialismo, la doctrina filosófica más próxima al pensamiento de Tejada, porque, si puede hablarse de

³² En ello está patente el sentimiento lingüístico de su generación, pero también su gusto propio, acorde con “el uso de un lenguaje comunicativo, cuya elocuencia – según Montero Galvache en el artículo antes citado- sirve a la idea dentro de la más perfecta modernidad”. Recuérdese que también para Claudio Rodríguez (cf. Curtis Millner, “Entrevista con Claudio Rodríguez”, *Anales de Literatura Española Contemporánea* 7-8 (1982-1984), p. 286) “el lenguaje popular es mucho más complejo que el idioma más culto”.

un *existencialismo cristiano*, éste no sería otro que el representado por Mounier. Para el Tejada cercano a esta línea de pensamiento antes incluso de haberlo podido leer, *La libertad del hombre es paradójicamente obligatoria*. Por eso – dice- *Sólo los grilletes agridulces de la renunciación pueden librarnos de la libertad para el mal*. El texto está escrito en prosa y – como tantas otras veces en esta última etapa de la primera fase de su obra, en la que abundan lo que podríamos denominar *dobletes*: esto es, una prosa desarrollada después, con el mismo título, en un poema - constituye la base del poema siguiente, titulado, como la prosa, “Libertad”, y en el que desarrolla en verso lo que, como lema de su meditación, había sintetizado antes en la citada prosa:

*Ser libre es ser cautivo de uno mismo.
Hay otra libertad en la renuncia
a toda libertad.*

Afirmación filosófica ésta que Tejada convierte una vez más en oración, al darle forma religioso-poética:

*Señor, Señor ¡Si nos hubieras hecho
¡sin albedrío! fatalmente buenos...!*

Este poema – a parte y además de ser uno de los de su primera época más cercanos a la órbita del personalismo- tiene otro interés de carácter lingüístico: que acaba en una oración suspensa, como tantas de la lengua coloquial estudiada por el académico Manuel Seco, que vio en ello uno de los rasgos distintivos del discurso de la generación del medio siglo. Lo que es una prueba más de la pertenencia de Tejada a su generación.

La misma técnica que en el poema anterior – esto es: la del *doblete* prosa y verso con o bajo el mismo título y a continuación para señalar su interdependencia- encontramos en “Morir es empezar a ser”, que, en el poema, lleva una cita de Miguel de Unamuno - *Tú salvaste a la muerte*- y que, por el influjo de éste, no utiliza los recursos habituales de Tejada sino que supone un cambio y un giro en su modo y manera de decir. El verso ahora es sin rima y libre, pero – eso sí- conserva el gusto de su autor por la interrogación retórica, los dialogismos y los tonos de la lengua coloquial. Lo mismo se aprecia en el poema “¡Cuánto se escribe!” que, desde su título formulado como una exclamación, sigue el mismo nivel de lengua, pero que - como tantas veces sucede en Tejada, en el que su visión y su mundo son como el Guadiana, que aparece, desaparece y vuelve a aparecer aquí y allá- encontramos, en el final del mismo, tres versos en los que se recoge la relación entre poesía y creencia o, si se quiere, entre metapoesía y religión:

*¡Y no escribiré más, cuando esté cierto
de que cumplo mi sino de poeta
con escuchar tu música en silencio!*

El *sino de poeta* para Tejada es acceder a Dios, y su acceso a – y participación en él- es la palabra. Por eso, si antes había sentido en sí mismo el silencio de Dios, desde el

poema “Calla”, que es un claro antecedente de éste, el idioma de Dios es una música callada, que cuando se escucha, no necesita ningún otro lenguaje porque en esta *música en silencio* está expresada toda su inefabilidad. Este es el punto en que su poesía más se aproxima a la de los místicos, aunque su creación está más cercana a la de los ascéticos. “Crepúsculo” puede verse como una extensión de esto que acabo de decir, aunque en él hay un transfondo juanramoniano y panteísta que él mismo se apresura a cristianizar sin conseguirlo del todo, a no ser que se entienda como he dicho: como una prolongación del anterior, al que aquí se habría introducido una variante – la de la objetivación de Dios en la naturaleza:

*Habla. ¡Más fuerte! ¡Más!...(Sólo un susurro)
¿Qué es lo que dices Tú que no te entiendo?
¡Roja también tu lengua en el crepúsculo!*

Un rumbo distinto en su evolución - aunque coherente con ella- supone “Salmos en la tregua”, donde la relación entre creencia y creación vuelve a explicitarse:

*¿Qué haré con este corazón castrado,
con esta pobre lengua paralítica?*

Y ya llama a Dios *Razón de esta pluma y esta fiebre y Respuesta de un dolor que a nadie busca*. Y más aún: como antiguo alumno de los marianistas formula una invocación mariana, en la que resuenan ecos de la poesía ultraísta de Gerardo Diego, visibles en las oposiciones con que acompaña su ruego a la Virgen y que inciden en su papel de mediadora:

*Tú, María, columpio del Altísimo;
embajada del Iris en mi niebla.*

En este mismo nivel de lenguaje algo más atrevido y de clara estirpe vanguardista- que, con modulación más coloquial, determinaba el tono de “Convalecencia”- hay que situar los últimos versos de “La muerte y tú”, en el que llama la atención el modo de referirse a los apóstoles, a los que llama *doce caníbales sublimes*:

*La muerte es parto, desde aquel minuto
En que doce caníbales sublimes
Lo devoraron, dándonoslos intactos.*

El *los* del pronombre sinenclítico de *dándonoslos* alude a *pedazos* del anterior grupo estrófico que no he reproducido. El texto no sólo es interesante por su hallazgo lingüístico - el muy desenvuelto *doce caníbales*, que es como describe a los apóstoles en una metáfora tan plástica como eficiente, que tiene, además, la virtud de marcar el

carácter antropofágico que a veces hay en la cultura de lo sacrificial y lo sagrado- sino porque resuelve la tensión entre tiempo y muerte que al joven Tejada, tanto entonces como después, lo atormentaba. Lo que explica también el título del ciclo inmediatamente siguiente: “Intermezzo de purificación”, que, como otros de la misma época, llevan su consiguiente justificación o aclaración en prosa, que, en este caso, es ésta: *Purificada ya el alma de sus pecados, se impacienta de no sentirse aún plena de su Dios*. En el primer poema de esta serie y que da título a la misma hace una descripción muy plástica de la situación en que se encuentra:

*¡Este sabor, sin miel ni sal!
¡Este callar, sin Sí ni No!*

A ello sigue una introspección ignaciana, hecha tras la lectura y meditación del ejercicio bélico-espiritual “Dos banderas”, del que el poema “Bandera” recibe su título y en el que la persona poemática toma partido por una de las dos. Más interesante – por la proyección posterior que la idea en él contenida tendrá- parece la breve prosa titulada “Tú”, que sirve de introducción al siguiente y que es bastante más profunda y significativa que éste: *El alma añora aquel solo momento de alta consolación que le hizo perder todo el sabor de las criaturas*. Digo que es más interesante la prosa que el poema de igual título porque en la prosa se adelanta un término – el de *consolación*- que es determinante en la conformación poético-espiritual de José Luis Tejada, que, en torno a ello y a lo que *consolatio* significa, dispondrá algunos de sus mejores poemas: me refiero – claro está- a “Consolación por la carne”, “Consolación por la amistad”, “Consolación por la esperanza”, “Consolación por la estirpe” y “Consolación por la ironía”, que en su libro *Razón de ser* (1967) conforman el ciclo agrupado bajo la denominación general de “Consolaciones”. Como se ve, la idea es muy anterior a la serie. Lo que demuestra que, más que quince años antes de publicarse, estaba ya presente en la mente de su autor. Lo que constituye una prueba más de su coherencia, al tiempo que confirma lo muy pronto que su mundo poético estaba hecho ya.

Otra aportación del final de este periodo es “Más”, subtítulo “(Poema vertical)”, mucho antes de que el argentino Roberto Juarroz llamara así a los suyos. La *verticalidad* de este poema consiste en la delgadez de su disposición textual, en la que, sin embargo, se mantienen otros rasgos muy tejadeanos como: el carácter dialógico del texto, explícito en el uso de los guiones teatrales para marcar los parlamentos; las propiedades exclamativo-afectivas del habla coloquial que conforman el tono y el estilo del texto; y, después de la economía lingüística de que hacen gala los diez primeros versos, el movimiento textual descrito a partir del undécimo, donde la verticalidad es sustituida por una horizontalidad final más discursiva:

*-¡Más! ¡Todavía más!
- Más que estas cosas, Corazón,
no hay nada.
Tan sólo la palabra
de esa pregunta tuya que no*

pasa.

Y, entroncando con lo que ya había adelantado en la prosa titulada “Libertad”, retoma el tema de la *renunciación* – que así se llaman otra prosa y, de acuerdo con su práctica en esta etapa habitual, también un poema- e insiste en la idea de la resignación y la consolación, aquí unidas, así como en la de *la presencia constante de un dolor comprendido y aceptado*. Lo significativo de su formulación no es sólo lo sistemática que es y lo acorde que está con su unidad de mundo, ni tampoco lo solidaria y correlativa que es con la evolución por él seguida, sino lo que indica sobre la parte de su obra que peor se ha entendido: me refiero a su tardía *poesía social*, escrita a destiempo de lo que fue la moda histórica de la misma y que él – en dos poemas suyos: “Evocación final” y en “Coplas de la mala racha”- no dudaría en criticar. El germen de la *poesía social* de José Luis Tejada está, curiosamente, no en su adscripción en un ideario político sino en su experiencia de y su fidelidad a un credo religioso, como la prosa, a la que he aludido, indica: *El alma resignada a no ser para sí misma, se consuela en su soledad con la presencia constante de un dolor comprendido y aceptado*. En esa resignación del alma *a no ser para sí misma* se supera el solipsismo al que un inmanente esteticismo, al estilo del de Juan Ramón, lo hubiera podido llevar y al que, si incurrir en él, se aproxima en algunos pasajes de su primera obra: a ello da la impresión de referirse en su poema “Herejía”:

*Señor; Esta herejía
De querer ser yo parte de Ti mismo,
La llaman los doctores panteísmo,
Orgullo, aberración, egolatría.*

La idea del dolor solidario aparece también en el último terceto del soneto “Renunciación”, que lleva como lema una conocida cita de Shakespeare, y en el que la persona poética contesta a una de las cuestiones que la prosa de igual título plantea: la de la soledad:

*¿Quién dijo solitud? Dolor, amigo:
Yo sé que eternamente vas conmigo
hablándome de Dios a tu manera.*

El dolor es, para Tejada, una compañía, y una compañía que cumple la misma función que el silencio antes: la de hablar de Dios, la de ser su modo de expresión e, incluso, su lengua. Recuérdese que, sin ese asidero, Tejada siente *paralítica* su lengua, pues el poema es su vía de acceso a Dios, la forma en que materializa su experiencia y, por tanto, el acta notarial de su existir. La poesía – por virtuoso que él fuera, y lo era en grado sumo- no se reducía para él a las posibilidades formales del lenguaje, ni se agotaba en los límites mismos del poema, sino que tenía un *más allá*, de carácter íntimo, ético y metafísico, que constituía la base de lo sagrado en él y que es el punto del que parte su creación más propiamente religiosa: aquella en la que siente, más que

la presencia directa de Dios, lo que uno de los últimos poemas de su obra primera llama la “Nostalgia de la gracia”:

*La Gracia, era esa leve
cosa, que apenas si me la sentía.
Esa extraña alegría
sin forma ni color, como la nieve.*

*En Gracia, resbalaba
el tiempo sobre el tiempo, de tal suerte
que el alma no era esclava
de la sombra avanzada de la Muerte.*

Esta evocación descriptiva de la Gracia, hecha desde la nostalgia de sus benéficos efectos y toda ella dominada por las formas verbales de pasado – *era, sentía, resbalaba, era*- intensificadas todavía más por las del indefinido – *fue, fui*- no hacen sino insistir en que lo descrito no forma parte ya de su presente y que así - esto es: como pasado- es como la persona poemática lo siente. Pero no lo he traído a colación aquí por esto – y por la belleza lírica y plástica que los versos citados contienen y cuyo lenguaje sí está en la órbita del discurso místico- sino porque, en el final del mismo- y como prueba una vez más de lo sólido y solidario de la unidad mental y moral de su sistema- vuelve a referirse al dolor, distinguiendo en él lo que podríamos llamar su *objetividad* de sus posibles *subjetividades*:

*Si bien fue el Dolor mío,
no fui yo del Dolor.*

Esta teoría del dolor, expuesta por la poesía del primer Tejada y que tendrá continuidad en la última, está indisolublemente unida a su sistema de ideas y creencias y, por ello, se manifiesta también en la parte más solidaria y desgarrada de su poesía social y religiosa, que no parece erróneo ni equivocado pensar que están en íntima relación con ella. Tejada – como recalca uno de sus versos- necesita *de esta fe*, de la que no sólo depende la paz interior de su persona sino también la posibilidad y la realidad de su poesía: cf., como ejemplo de ello, estos versos de su poema “Soledad” –

*A menos voz, más dolor
y a menos guerra, más paz.*

*Guerra de silencios, guerra,
palabra contra mudez. –*

en los que se establece la relación entre *voz* y *dolor* y, paralelamente a ella, definida como *guerra de silencios*, otra, que él explica como *palabra contra mudez*. Se

entiende, pues, que la última serie de su primera colección de poemas se titule “Décimas para rezar”: en ellas – en lo que tienen de forma métrica cerrada, pero también de oración abierta - encuentra Tejada el modo de articular su fe en poesía y en la poesía. De ahí que, en la primera de ellas, titulada “Sequía” - y que hay que entender como “sequía espiritual”, pero también como “sequía poética”- reconozca que, sin esa fe, difícilmente puede producir:

*Mira, Señor, que me muero
de no florecer en Ti.*

Algo similar y que conecta este poema con otro suyo anterior ya comentado, “Nostalgia de la Gracia”, hay en la tercera décima, titulada “Mientras” y en la que el sujeto poético quiere que

*Todo
-cristales, oros y bronce-
vuelva a lucir como entonces
cuando yo era de otro modo.*

La misma idea y parte de la misma imagen, encarnada en la palabra *cristales*, aparecía ya en la segunda décima, titulada “Penumbra”:

*¡Señor, qué pobre y oscuro
aún tu sol en mis cristales!*

Y lo mismo, pero recogiendo el tema del dolor y aunándolo con el de la poesía, aparece poetizado en la décima cuarta, titulada “Desnudo”:

*Señor, mira ya desnudo
Mi verso pálido, informe.
Señor, ¿estás ya conforme
Con este sollozo mudo?
Pudo ser de aromas. Pudo
ser de oro y sal mi poesía.
Pero tu amor me pedía
Esta segur dolorosa.
Ya sólo tengo una rosa:
La de mi melancolía.*

El poema explica la razón de su cambio no tanto de tono como de estilo: la creencia le exige una experiencia poética distinta, en la que tenga entrada no sólo la celebración de las cosas sino también el sentido y la vivencia del dolor. Por eso en esta décima converge toda su primera poética, que las dos décimas siguientes no hacen sino explicitar en su implicación existencial: la quinta, “Entrega”, reconoce dónde está para él *la clave de todo*; la sexta, sintetiza el problema por él tan debatido de la libertad y la voluntad; y la última – que, en cierta parte de su contenido, concuerda con el

poema sin título que comienza *Tú te vengas, Señor, tan dulcemente*, al que, incluso por el uso de casi las mismas palabras, remite- explícita en los dos últimos versos, y del modo más claro, su deseo y voluntad:

*¡Que quiero morir contigo
ya que no vivo por Ti.*

En ellos, una vez más y como en casi toda la escritura poética de José Luis Tejada, creencia y existencia vuelven a unirse.

5. Este recorrido por su primer libro deja claro que Tejada fue – como Claudel y como Eliot- un poeta creyente, que, como cristiano, aceptó desde muy pronto *este dolor de la verdad*, que lo acerca a lo que James llamó *la vida mística espiritual* y que, en su caso, es su modo de *tener conciencia de vivir la vida misma de Dios*. La poesía primera de Tejada formula ya las polarizaciones que informarán su mundo y la equilibrada solución que a sus dudas y desviaciones más tarde les dará. Tejada es – y así lo escribí hace algún tiempo- un poeta arraigado, como lo fueron los poetas de nuestro Siglo de Oro. Tejada *cree*, y ese creer constituye la base de todo su sistema poético: no sólo del amoroso – como yo apuntaba entonces- sino también de sus manifestaciones de lo que podemos llamar su *poesía social*, que, en mi opinión, tienen que ver con el *personalismo*, la doctrina filosófica a la que antes ya aludí y a la luz de la cual la poesía religiosa y social de Tejada podría y debería interpretarse. Como el profesor Fernández González³³ supo ver, en la poesía de Tejada, Dios es la *referencia*, porque todo en ella, de un modo u otro, remite a él. Por eso mismo creo que su obra poética- y no sólo la de contenido explícitamente religioso- está impregnada de personalismo filosófico, que es la vertiente cristiana del existencialismo de su época y la solución histórica que el cristianismo dará a la angustia existencial. Dicha doctrina -que impregnó no poco de la realidad intelectual de la segunda mitad del Siglo XX y cuya expansión coincide con los años en que Tejada como poeta y hombre se formó- actúa de catalizador en la conformación de los componentes religiosos de su obra, no ya como fruto de las lecturas que él mismo pudiera hacer de ella, sino porque, aun sin conocerla ni leerla, el personalismo filosófico cristiano formaba parte de todo aquel horizonte intelectual que le era- y del cual se sentía- muy próximo: muy *prójimo*. El jesuita Fernando García Gutiérrez, al estudiar la poesía primera de Tejada, señaló el componente existencial de la misma y se refirió al “existencialismo cristiano” de Gabriel Marcel para explicar lo que le parece *Silencio herido*: “el desentrañamiento” y “la emoción de una vida”. Y Leopoldo de Luis³⁴ supo ver en la fe poética, no necesariamente confesional, “que comprende la existencia del prójimo” la raíz también de la ruptura con “la tendencia al solipsismo”. Mi opinión es casi la misma que la suya, pero con algunas matizaciones: antes, al hablar de la tentación solipsista de la que dan cuenta algunos de los primeros poemas de Tejada, he intentado explicar qué es lo que, desde su perspectiva religiosa, lo liberó de ello. Pues bien, a ella habría que añadir otra: una razón de naturaleza estética, que Tejada puede compatibilizar y combinar con aquella - el hecho de que la poesía no causa en todos los mismos efectos y que, por eso, Juan Ramón, Unamuno y Machado pudieron influirlo de modo desigual pero convergente, contribuyendo así no

³³ Cf. Ángel Raimundo Fernández González, “La religiosidad en la poesía de José Luis Tejada”, *apud* Pérez- Bustamante (Ed.), 2000, pp. 93-111.

³⁴ Cf. loc. cit. p. 153.

a desorientarlo sino a dirigirlo hacia aquello mismo que él tenía necesidad de hacer. Tejada no sufría alergias espirituales como el de Moguer ni jaquecas místicas como el rector de Salamanca ni había mamado en las fuentes del krausismo institucionista como Antonio Machado. Por eso pudo asimilar poéticas muy distintas sin tener que asumir – salvo en la parte más próxima a Unamuno- las contradicciones que les eran inherentes: porque lo único que, mental y espiritualmente, lo arbolaba y lo constituía eran sus creencias cristianas. Ellas- y no otras- son lo que su poesía primera va a tematizar: al principio, de manera devota y ortodoxa; y, luego, ya no tanto. De ahí que él mismo³⁵ haya distinguido varias zonas dentro de su poesía religiosa: una, *que podría llamarse “poesía devota”, si no piadosa, circunstanciada a una anécdota plástica, advocacional o argumental, a una imagen de Cristo, a una leyenda, a un nombre de la Virgen* y otra, que él considera *la verdadera poesía religiosa* y que define como *intimista, de hondas raíces ascéticas o místicas, en las que el hombre-poeta habla con Dios desde su fe, o incluso se encara, desde la duda, con su ausencia*. En ésta última – que corresponde más bien a su segunda y tercera época- cabe, según el, *todos los grados, desde la credulidad más sumisa hasta el más rebelde escepticismo*, aunque reconoce que *si bien se mira, la rebelión y aun la blasfemia del agnóstico carecerían de sentido*. Esta última precisión es importante porque limita el territorio propio en el que se va a desenvolver su poesía religiosa, que nunca es agnóstica porque su autor tampoco lo es: la suya es una poesía arraigada, enraizada con y en ese sentido de la *radicación*, que estaba en la base del personalismo. En su primera poesía hay- como advirtió García Gutiérrez- un “ambiente inequívoco de un dolor existencial, vivido en toda la complejidad que le presta la vida”, y ese dolor existencial – con diversas realizaciones- se mantendrá en él y en su poesía siempre porque el dolor, en esta obra, no es un motivo ni tampoco un tema: forma parte de la misma, como el soneto-meditación “Si no será el dolor lo nuestro” claramente demuestra.

En la poesía primera de Tejada poesía y religión convergen, y convergen ya desde un principio, porque su autor- como él mismo dice- *cree, de una parte, en la religiosidad natural del hombre y, de otra, en el transcendentalismo, también connatural de la poesía*. Para Tejada *la religiosidad como actitud vital puede, debe, reflejarse en la obra, lo mismo que el compromiso político o los criterios ideológicos* Pero esa religiosidad – advierte- *no tiene por qué ser ortodoxa con respecto a ningún credo en concreto, ni tampoco creyente (nadie está obligado a una fe que parece consistir más en un don que en un mérito), pero que debe ser, al menos, sinceramente preocupada y problemática. Esto es, que se plantee, más tarde o más temprano, la cuestión sobrenatural y trate de darle una solución de acuerdo con su conciencia*. La poesía religiosa del primer Tejada es una *conversación con Dios*: uno de los primeros títulos que barajó fue, precisamente, éste – *Conversaciones con Dios*, mostrando así también el mismo interés que sabemos Valente³⁶ sentía por los poetas lakistas ingleses y por dos aspectos de éstos que a Unamuno también le habían interesado: el de la poesía meditativa practicada por algunos de ellos, y el de la lengua coloquial, cuestión ésta a la que Wordsworth había dedicado sus *poemas hablados*. El caso de Tejada se parece no poco al de otros de los poetas lakistas - como Samuel Taylor Coleridge- en lo que respecta a su relación con lo religioso más que en su relación con lo sobrenatural. Quiero decir que Tejada podría hacer suyos estos versos de Coleridge, teñidos de franciscanismo: *He prayeth well, who*

³⁵ Cf. su texto “Poética. Poesía y religión” recogido en *Antología de la poesía religiosa* de Leopoldo de Luis, Alfaguara, Madrid, 1969, pp. 379-383.

³⁶ Cf. José Ángel Valente, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *Suplemento de Caracola* 81 (julio, 1959) (= *La caña gris*, 6-8 (otoño 1962) = *Las palabras de la tribu*, pp. 127-143).

loveth well / both man and bird and beast / He prayeth best, who loveth best/ all things both greath and small, en los que no sólo se explicita un sentido de la oración sino también el objeto directo y la calidad de la misma, y que conectan con otros, teñidos también de franciscanismo, que hay en el primer Tejada, como “Ruisseñor”, “Yerbita con lluvia”, “Libélula” y otros de la serie titulada “Fábulas espirituales”, a los que hay añadir el interés por las cosas sencillas que hay en la escritura de ambos y que, en el caso de Tejada, podría explicarse desde la filosofía de Merleau- Ponty, para quien – recuérdese lo ya dicho antes- “la conciencia metafísica – subrayo lo de *conciencia* porque, como ya advirtió Leopoldo de Luis, es un elemento fundamental en la poética de José Luis Tejada- no tiene otros objetos que la experiencia cotidiana”. Pero no es éste el único punto común a ambos poetas: veamos, pues, algunas. Coleridge, en “Frost at Midnight”, escribe:

*So shalt thou see and hear
the lovely shapes and sounds intelligible
of that eternal language, which thy God
utters, who from eternity doth teach
himself in all, and all things in himself.
Great universal Teacher! He shall mould
thy spirit, and by giving make it ask.*

Coleridge recomienda, pues, la disposición a ver y oír “las hermosas formas y los inteligibles sonidos / de la lengua eterna que tu Dios/ pronuncia, quien desde la eternidad enseña/ acerca de sí mismo en todo y acerca de todas las cosas en sí mismo” y que, “como maestro universal” que es, “moldeará/ tu espíritu, y, dándote, hará que tu espíritu pida”. Tampoco esta canción de Coleridge – “Something Childish, but very Natural”- es ajena a la cosmovisión, la concepción poética y la ejecución formal de José Luis Tejada:

*in my sleep to you I fly:
I'm always with you in my sleep!
The world is all one's own.
But then one wakes, and where am I ?
All, all allone.*

Pero donde más y mejor se puede percibir esta comunidad anímica y este parentesco mental de Tejada con Coleridge es en algunos de los versos de “Dejection: an Ode” en los que el poeta inglés habla de un tipo de dolor, nada ajeno al tematizado por Tejada:

*A grief without a pang, void, dark, and drear,
a stifled, drowsy, unimpassioned grief,
which finds no natural outlet, no relief,
in word, or sigh, or tear-*

es decir: “un dolor sin punzada, vacío, oscuro y triste, / un dolor ahogado, soñoliento, indiferente/ que no encuentra alivio ni salida natural / en palabra, o en suspiros, o en

lágrimas”. En los últimos versos del tercer movimiento de este mismo poema Coleridge dice que no puede “esperar que formas externas” le “concedan / la pasión y la vida, cuyas fuentes – explica- están en nuestro interior”:

*I may not hope from outward forms to win
the passion and the life, whose fountains are within.*

En el inicio del siguiente movimiento afirma que sólo recibimos lo que damos (*we receive but what we give*) y que es del alma de donde ha de partir “una potente y dulce voz, nacida de sí misma” que es “elemento y vida de todos los dulces sonos”:

*And from the soul itself must there be sent
a sweet and potent voice, of its own birth,
of all sweet sounds the life and element!*

Y, en el quinto, declara que esa dulce palabra no es otra que *Alegría* – la misma alegría que pedirá Tejada en su *Precisamente porque estamos tristes/ necesitamos tu alegría*, y que Coleridge describe así:

*Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud-
We in ourselves rejoice!*

Y de esa alegría fluye, según Coleridge, todo cuanto causa placer acústico o visual: “todas las melodías son eco de esa voz” y “todos los colores, extensión de esa luz”:

*And thence flows all that charms or ear or sight,
all melodies the echoes of that voice,
all colours a suffusion from that light.*

Coleridge – como demuestra su epitafio³⁷ - era un poeta cristiano como Tejada, y su aire de familia espiritual puede, desde este prisma, comprenderse. Pero no he citado a Coleridge por el *aire de familia* que sus versos con los de Tejada presentan sino porque en la comparación de los versos de uno y otro poeta se ve –en el caso de Tejada, claro- un elemento *generacional* más, que hasta ahora creo que no ha sido tenido en cuenta: me refiero a la necesidad que los poetas del medio siglo tuvieron de releer la tradición desde una perspectiva que, entre nosotros, sólo tenía tres antecedentes: el de don Juan Valera, el de Unamuno y el de Cernuda. Los tres se plantearon un problema – no exactamente el mismo, pero sí parecido- para el que buscaron solución en el dominio literario inglés. José Ángel Valente lo expuso muy bien a propósito de lo que llama “sordomudez crítica” en torno a la poesía de Cernuda y a la profunda aportación de éste a la “renovación del espíritu y la letra del verso castellano”. En un ensayo suyo

³⁷ Su “Epitah”, escrito el 9 de noviembre de 1833, no puede ser más explícito: *Stop, Christian Passer-by!- Stop, child of God,/ and redl with gentle breast. Beneath this sod/ a poet lies, or that which once, seem'd he.-/ O, lift one thought in prayer for S.T.C.; / that the who many a year with toil of breath/ found death in life, may here find life in death!/ Mercy for praise- to be forgiven for fame/ he ask'd, and hoped, through Christ. Do thou the same!*

publicado en 1959 y en 1962 – indico la fecha porque coincide cronológicamente con la del primer libro publicado por José Luis Tejada y en el que éste, después de haber probado hasta la exhaustividad las posibilidades de la tradición poética hispana y haber cerrado con él un ciclo poético y vital, empieza a plantearse la posibilidad de hacer otras cosas- Valente recuerda que Unamuno, en su deseo de articular una poesía de pensamiento, leyó a los románticos italianos e ingleses: Leopardi, Wordsworth, Coleridge, Browning..., exponentes, todos ellos, de lo que llamó *poesía meditativa*. Tejada hará *poesía meditativa* en sus libros mayores: sobre todo, en *Razón de ser*. Pero la base de ella está en la primera fase de su producción y, muy concretamente, en su poesía religiosa. En ella Tejada coincide no poco con el pensamiento poético de Claudio Rodríguez³⁸, para quien los místicos son “grandes contempladores de la realidad” y la poesía es “realidad pasada por el alma” y “contemplada a través del espíritu”. Rodríguez³⁹ cree que a la palabra “hay que darle un sentido de salvación”, y reconoce que con ello -y aunque él no se considera “un poeta religioso”- “entramos en un terreno casi religioso”. Para Rodríguez⁴⁰ “todo poema es una confesión siempre”: “Yo entiendo- afirma- la poesía como salvación”. Tejada cierra su ciclo de formación con *Para andar conmigo*, en el que- como sus compañeros de generación hacen en los mismos años- revisa la inmediata tradición hispánica, criticándola y asumiéndola a su vez. La poesía primera de José Luis Tejada inmediatamente anterior – la representada por el cuaderno titulado *Silencio herido*; que es el analizado aquí- participa de y en la misma búsqueda de referentes tanto en lo temático como en lo formal que caracteriza a su generación. La diferencia con la mayor parte de ellos – no con todos- es que opta por el existencialismo filosófico cristiano como fondo y por la poesía de Unamuno como forma. En ella – más que en *Para andar conmigo*, que es un homenaje a Lope y que, por ello, desconcertó a la crítica- está la protohistoria poética de José Luis Tejada, constituida por su poesía religiosa, un bloque formal y temático en el que estas humildes líneas mías hubieran querido penetrar y algunas de cuyas posibles claves doy por si pudieran servir de aviso para futuros navegantes que, con más útiles y aparejos que yo, se deciden algún día a estudiarla.

Jaime Siles
Universidad de Valencia

³⁸ Cf. su respuesta a Millner, loc. cit. *supra* en nota 32, p. 288.

³⁹ *Ibidem*, p. 290.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 294.