

# Una retórica del erotismo en la poesía de Claudio Rodríguez<sup>1</sup>

## A Rhetoric of Eroticism in the Poetry of Claudio Rodríguez

---

SERGIO NAVARRO RAMÍREZ

Universidad de Navarra.

Snavarro.3@alumni.unav.es

ORCID: 0000-0001-8932-7250

Recibido: 04/08/2019. Aceptado: 07/10/2019.

Cómo citar: Navarro Ramírez, Sergio, “Una retórica del erotismo en la poesía de Claudio Rodríguez”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17 (2019): 179-197.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.179-197>

**Resumen:** Como algunos poetas románticos, surrealistas o de la generación del 27, Claudio Rodríguez entiende la experiencia erótica como una participación en el universo. Si para Rodríguez la poesía consiste en una experiencia de la participación que se da en el lenguaje, entonces podemos pensar que existe una retórica que recrea lingüísticamente esta experiencia. El ensayo investiga algunos de los recursos retóricos con los que Claudio Rodríguez figura en sus poemas la experiencia amorosa.

**Palabras clave:** Claudio Rodríguez; Erotismo; Retórica; Poesía Española Contemporánea

**Abstract:** Claudio Rodríguez belongs to a poetical tradition (which includes authors of the Romanticism, Surrealism and Generation of the 27) which understand erotical experience as a participation in the universe. If for Rodríguez poetry consists on this participative experience that takes place in the linguistic act, then we could think on the existence of a rhetoric which articulates this experience in language. This essay researches some aspects of this rhetoric with which Claudio Rodríguez recreates in language the erotical experience.

**Keywords:** Claudio Rodríguez; Eroticism; Rhetoric; Contemporary Spanish Poetry

---

---

<sup>1</sup> Este artículo se presenta como resultado de investigación derivado del Congreso Internacional “Venus a través del espejo: erotismo y creación en el mundo hispánico (literatura, cine, cómic y artes plásticas)”, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Valladolid, del 8 al 11 de mayo de 2019.

## INTRODUCCIÓN

Claudio Rodríguez repite a lo largo de su obra ensayística una definición de la poesía que puede encontrarse en textos que hablan de su propia poética (en el prólogo a *Desde mis poemas* o en la conferencia que Rodríguez pronuncia en la Residencia de Estudiantes de Madrid), pero también en escritos que reflexionan sobre la obra de otros poetas (como, por ejemplo, el discurso de ingreso en la RAE, donde comenta la obra de Miguel Hernández). La ubicuidad de tal formulación de lo poético señala la convicción de Rodríguez sobre esta concepción, que se propone casi, más que como descripción de un conjunto de textos concretos, como un ideal a la que debe aspirar la poesía por ser poesía. Claudio Rodríguez define la poesía, como “una búsqueda” y, sobre todo como, “una participación entre la realidad y la experiencia poética de ella a través del lenguaje” (Rodríguez, 2003:12).

Rodríguez fía la actividad de toda su vida a estas pocas palabras que apenas ocupan una línea. Sin embargo, su brevedad no disminuye el vértigo de su honda concreción. Como la trabazón de esta expresión es densa, podríamos detenernos en desgranar los contenidos y las direcciones de cada palabra. Esta acción crítica, no obstante, ha sido realizada con mayor o menor éxito por diversos especialistas y basta con refrendar, matizar o desviar sus afirmaciones, lo cual tampoco es muy difícil dada la relativa dificultad con la que Rodríguez define el hecho poético. Basta con resumir y señalar que, en primer lugar, la poesía es una “participación”, un contacto del poeta con lo que existe, sea la naturaleza, Dios o los otros, mediante el cual el poeta se da cuenta de que participa, es decir, de que pertenece a una realidad con la que establece una relación de “acercamiento” o de “alejamiento” (Rodríguez 1983:14), o, mejor dicho, de acercamiento y de alejamiento.

Ahora bien, la poesía se distingue de otras vivencias de la intimidad o la distancia entre el yo y el otro en que tal participación ha de constituirse en el lenguaje. Es decir, la experiencia no puede darse fuera de este. Como señala García Jambrina en uno de sus trabajos dedicados a Rodríguez, “el lenguaje no es en absoluto medio ni vehículo ni vía para la participación sino el único lugar en que esa participación puede darse” (García Jambrina, 1999: 18). De esta forma, el lenguaje poético transmite la experiencia de participación del poeta e, idealmente, produce esta

experiencia. El lenguaje poético debe estar marcado por esta cicatriz, por esta quemadura de la participación. Lejos, por tanto, de una poesía que ofrezca la información de una participación, Rodríguez propone el poema como formación de la participación, como experiencia de esta participación en el lenguaje. Mudrovic también defiende la posición de Jambrina y, citando a Luna Borge, señala la posmodernidad de Rodríguez precisamente en esta concepción de la poesía mediante la cual

antes que comunicarle al lector previamente una experiencia digerida y transformada [...] los poetas de los años 50 se ocupan del procedimiento del descubrimiento [...] es en la escritura misma donde el poeta se ve afectado [...] por el lenguaje que emplea” (Mudrovic, 2012: 49).

Pongamos entre paréntesis esta problemática definición de la posmodernidad poética, ya que el proponer una estética donde la participación no fuese informada sino experimentada en el lenguaje es algo con lo que ya románticos y simbolistas querían identificar sus programas literarios. Mi interés aquí no es validar o desacreditar la posible posmodernidad de Rodríguez, sino simplemente señalar la exigencia a la que somete a la palabra para transformarla en una experiencia.

Uno de los momentos donde más nitidez y fuerza alcanza la participación del poeta en la realidad es en el encuentro erótico. Rodríguez lo señala al comentar, en su discurso de ingreso en la RAE, el poema de Miguel Hernández ‘Mi casa contigo era’, donde palpita “tan intensa y acuciantemente la participación entre dos cuerpos” (Rodríguez, 2004: 143). En la misma página, Rodríguez aprecia la relación que existe entre el amor erótico y el cósmico, pues los amantes logran una “unión con la naturaleza” y “con la propia vida”, que “se conoce y dice a través del amor” (143). Rodríguez atribuye estas ideas a Miguel Hernández, pero no le reconoce a Hernández la propiedad exclusiva, pues las observa compartidas por otros poetas en español como Aleixandre o Neruda. Naturalmente, estas ideas no han de circunscribirse a la órbita de la vanguardia poética hispanohablante, sino que pertenecen a todo el movimiento surrealista que se desarrolla en los veinte y que entienden el

amor (y especialmente el deseo erótico) como una fuerza capaz de unir al hombre con el cosmos.

Para Breton, por ejemplo, la realidad es una materia maleable que el deseo humano ordena para su satisfacción (Breton, 2005:91). Según el ‘Primer manifiesto surrealista’, en el desear, resulta imposible distinguir entre la interioridad del deseo y la exterioridad de las cosas, realizando por tanto la aspiración máxima surrealista, que consiste en llegar a ese estado de indistinción de interioridad y exterioridad que entendían como “sobrerrealidad” (Breton, 2002: 24). Desde los márgenes del surrealismo, en esa relación difícil que el escritor mantuvo con el grupo de Breton, George Bataille coincide en considerar el deseo como un regreso del hombre a la naturaleza. En *El erotismo*, el deseo sexual se representa como una “violencia” que deslimita al ser humano, que rompe la discontinuidad impuesta por la razón y la forma, para abrir el “estado de ser cerrado” y comunicar al ser humano con la continuidad que forma la naturaleza (Bataille, 1971: 23).

Si nos remontamos en la historia del pensamiento, ideas parecidas sobre la sexualidad pueden encontrarse en filósofos y escritores de muy distinta índole como Nietzsche, Rimbaud, Schopenhauer, Blake o Novalis. En el fondo, la doctrina del *eros* que nutre el movimiento surrealista regresa a mitos culturales que se apoderan de la expresión poética a partir del romanticismo fundamentalmente, sin excluir otras fuentes o antecedentes como Swedenborg o el neoplatonismo. El marco intelectual bajo el que esta teoría erótica se desarrolla entiende la modernidad como una alienación del ser humano respecto a sí mismo y respecto a la naturaleza. Abrams, en *Natural Supernaturalism*, ha explorado la importancia de este mito en los inicios del romanticismo y describe cómo la literatura y la filosofía de la época se apoderan del mito bíblico del Edén. En el estado edénico, el ser humano vivía en armonía con Dios, con la naturaleza y consigo mismo. Sin embargo, hombre y mujer comieron del árbol de la ciencia y fueron expulsados de este hogar idílico. Para contrarrestar los efectos devastadores del conocimiento (que los románticos aliaban con la abstracción y el absolutismo empírico-científico), el ser humano disponía de ciertos medios para superar esta alienación y regresar a la unidad. Además de la imaginación y la infancia, uno de estos medios era el amor. Por eso, Yubero no se equivoca cuando afirma que

su poesía [la de Rodríguez], como la de los románticos, muestra la escisión entre la Naturaleza y el Hombre, y, como en aquellos, la *Passio Naturae* [sic] será siempre un intento de revelar, a través de un titánico esfuerzo imaginativo y sabio, la visión primigenia de la plenitud, la perfecta correspondencia entre lo natural y lo humano. (Yubero, 2003: 14)

Dados estos ingredientes, parece que existe una continuidad -teórica, al menos- entre la definición que Claudio Rodríguez propone para la poesía y las ideas sobre el erotismo que el poeta hereda de una tradición lírica y filosófica que extiende su amplio caudal desde la generación anterior (27 y Hernández) hasta los inicios de la modernidad poética, ya se sitúen en el romanticismo o en el simbolismo, en Novalis, Blake o Rimbaud. Si, por una parte, la poesía articula una participación en la realidad a través del lenguaje y, por la otra, el erotismo se entiende como participación que “se conoce y dice a través del amor” [el subrayado es mío], según vimos que afirmaba Rodríguez en torno a Hernández, entonces poesía y erotismo se encuentran íntimamente ligados, pues ambos expresan una misma experiencia de participación.

El propósito de este ensayo es indagar en las costuras que entretejen ambos universos discursivos. Si bien se ha insistido en la dimensión cósmica de su poesía, quizá la poesía erótica de Rodríguez haya gozado de menos atención, entre otras cosas porque, a pesar de la continuidad que tienen erotismo y poesía en su pensamiento, es cierto que Rodríguez no orea su intimidad a menudo. Los poemas de amor “erótico” no ocupan en cualquier caso tanto espacio en su obra como aquellos que cantan un amor de tipo cósmico, hacia la naturaleza y las cosas, que predominan sobre todo en los primeros libros, en concreto *Don de la ebriedad* (1953), aunque en realidad no remite a lo largo de toda su obra; o un tipo de amor colectivo y social, que parece ser la preocupación central de buena parte de *Conjuros* (1958) y de todo *Alianza y condena* (1965). Por eso, la exploración de esta imbricación se realizará sobre los dos últimos libros principalmente, *El vuelo de la celebración* (1976) y *Casi una leyenda* (1991), donde encontramos sendas secciones dedicadas al erotismo.

Por último, es pertinente señalar que este ensayo no consiste en la elaboración de un catálogo de poemas eróticos de Rodríguez, ni en una descripción temática; es decir, no presentará un panorama de poemas que formulen el amor como participación en la realidad. Más bien, lo que el ensayo pretende es identificar cómo el erotismo se expresa como experiencia cósmica a través de ciertas estrategias retóricas del lenguaje lírico, puesto que la experiencia poética no es una información temática, sino una experiencia lingüística.

## 1. LA PUERTA EN EL HOMBRO

En la cuarta sección de *El vuelo de la celebración* se concentran los poemas de amor del libro. Muchos de ellos enraízan en lo doméstico, en una escenografía que bien podría ser un espacio íntimo, la alcoba del matrimonio en la mañana. Es cierto que un par de poemas de esta parte no explicitan su contenido erótico, pero el contexto paratextual en el que se enmarcan invitan a leerlos en clave erótica, como partes del dibujo de la constelación en la se encuentran, que es al fin y al cabo una sección que ha transportado la imaginación lectora al interior del dormitorio de la pareja que forman el tú y el yo líricos, gracias a la realista profusión de detalles de una concreción y fisicidad casi palpables. De todas formas, como la posibilidad existe de interpretar ciertos poemas desde una perspectiva distinta, me centraré en aquellos que suceden con claridad en la escenografía señalada.

Los primeros versos de ‘Mientras tú duermes’ no expresan el éxtasis arrebatador de *Don de la ebriedad*, sino que el poema arranca desde una escena electrizada de domesticidad:

Cuando tú duermes

Pones los pies muy juntos,

Alta la cara y ladeada, y cruzas

Y alzas las rodillas, no astutas todavía;

La mano silenciosa en la mejilla izquierda  
Y la mano derecha en el hombro que es puerta  
Y oración no maldita. (Rodríguez, 2009: 277)

Podríamos decir que el poema tarda en desperezarse. Se desgrana despacio, en una percepción lenta y detallista del cuerpo adyacente, y solo al final de una descripción que se desliza por las distintas partes del cuerpo de la amada emerge cierta desviación de la realidad, una primera transformación del cuerpo en otra cosa a partir de la metáfora que identifica el hombro con una puerta. La puerta, no obstante, anuncia un primer movimiento, que es el de cruzar su umbral y abandonar la escena mañanera de dormitorio.

Ahora que estás durmiendo  
Y la mañana de la almohada,  
El oleaje de las sábanas,  
Me dan camino a la contemplación,  
No al sueño, pon, pon tus dedos  
En los labios,  
Y el pulgar en la sien,  
Como ahora. Y déjame que ande  
Lo que estoy viendo y amo: tu manera  
De dormir, casi niña [...] (Rodríguez, 2009: 277 y 278)

La puerta en el hombro era un signo de aventura, la marca inaugural de la “contemplación”, que comenzaba su viaje visionario y sus transformaciones de la realidad, cuyo primer efecto es la metamorfosis de hombro en puerta. Sin embargo, “el camino de la contemplación” no lleva al sueño, no busca una realidad distinta a la que tiene el poeta ante sus ojos, entre sus manos. La contemplación poética, esta vez, no

consiste en trascender la materia en la búsqueda de lo real, sino precisamente en un quedarse, en insistir en las cosas más cercanas, los gestos más insignificantes: el dedo en los labios, el pulgar en la sien. Frente a siglos de alegoría, primero, y después de búsquedas románticas o simbolistas de lo infinito en lo cotidiano, aquí las cosas no significan otra cosa, simplemente son. La realidad trascendente a la que lleva “el camino de la contemplación” es la escena del cuerpo dormido de la amada en la cama compartida.

Este es un rasgo que Rodríguez quiere para su poesía, pero que no siempre consigue. Pasa sobre todo en *Conjuros* que los objetos protagonistas del canto sufren una transformación mediante la cual se convierten en símbolos. El ejemplo paradigmático es ‘A mi ropa tendida’, en que el lavado de la camisa encarna un deseo de inocencia. La clave simbólica del poema aparece señalada en el subtítulo ‘el alma’, que Rodríguez escribió siguiendo el consejo de Aleixandre. Años después, Rodríguez se arrepiente de introducir esta guía hermenéutica para aclarar que lo que él quería era hablar de la ropa tendida, sin necesidad de trascenderla ni convertirla en símbolo de otra cosa. No obstante, Rodríguez sí reconoce que *Conjuros* pertenece a un “segundo tono de mi poesía” que consiste en “la interpretación, el intento de interpretación de la materia” (Rodríguez, 2003: 18).

En *Desde mis poemas*, Rodríguez precisa un poco más la naturaleza de su poesía y quizá acierta por entenderla desde una perspectiva menos homogénea y más dialéctica: “el lenguaje explora los límites entre la transparencia y la opacidad de las cosas” (Rodríguez, 1983: 15). En algunos poemas, las cosas transparentan: se hacen metáfora, que, como su etimología indica, consiste en un transportar la lectura hacia otra parte, es decir, en una trascendencia. Cuando, por el contrario, las cosas ganan opacidad, se muestran presentes en el poema e invitan a una inmanencia en el texto.

En ‘Mientras tú duermes’, Rodríguez supera este segundo tono para mantenerse en el plano doméstico y no cruzar el umbral de la puerta. O, mejor dicho, decide que la puerta lleve a esa misma estancia, que la contemplación consista en una intensificación del momento, sin necesidad de trascenderlo. No hay necesidad de trascender porque la voz poética se encuentra en casa, en su dormitorio. La poesía tradicionalmente ha expresado en los mitemas de la peregrinación y el



viaje, casi siempre protagonizados por un extranjero, la expulsión del ser humano del paraíso (su hogar), su esencial extranjería en la tierra, y su deseo de regresar a lo edénico. Pero este mito bíblico se halla superado en ‘Mientras tú duermes’ por una inmanencia radical de quien no quiere abandonar el lecho y mendiga al día unos minutos más de cotidianidad.

La práctica ausencia de metáforas y comparaciones -apenas un par de chispazos visionarios salpican el poema- expresa la plenitud del deseo, que se sacia en una realidad para la que la trascendencia no es necesaria. Esta plenitud es extraña en Rodríguez: sus poemas no abundan en esta sencilla inmanencia que contrasta con el nervio órfico de la mayor parte de su poesía.

## 2. EL MUNDO EN TRANSFORMACIÓN

### 2. 1. La costa

La ebriedad queda satisfecha una mañana de un día cualquiera, pero la sencillez eudemonista, la escasa alquimia del recoger detalles con la mirada, no es la estrategia retórica fundamental que conforma los poemas de amor de Rodríguez. La mayoría de sus poemas eróticos muestran, por el contrario, un proceso de transformación del mundo, en afinidad con estéticas de corte surrealista (Éluard, pero también Aleixandre). En estos poemas, el amor se revela como una fuerza que logra una de las aspiraciones fundamentales del ser humano moderno, tal y como lo entendieron románticos, surrealistas y algunos simbolistas: la reintegración en el cosmos. Esto es lo que Claudio Rodríguez entendía como participación. Por lo tanto, el amor lleva a su plenitud la participación y el lenguaje poético cifrará esta experiencia.

‘The nest of lovers (Alfriston)’ es uno de los poemas amorosos que componen el último poemario de Rodríguez, *Casi una leyenda*, cuya sección ‘De amor ha sido la falta’, reúne los textos eróticos del libro. El poema, como señala Sergio García García, supone una rememoración de los días que Rodríguez y Clara Miranda disfrutaban, recién casados, en el pueblo costero de Alfriston (García García, 2016: 67). En la memoria, la naturaleza del amor se adueña del lenguaje poético y configura una retórica característica de este tipo de textos, en los que se muestra la acción del impulso erótico. El poema empieza:

Y llegó la alegría  
Muy lejos del recuerdo cuando las gaviotas  
Con vuelo olvidadizo traspasado de alba  
Entre el viento y la lluvia y el granito y la arena,  
La soledad de los acantilados,  
Y los manzanos en pleno concierto  
De prematura floración, la savia  
Del adiós de las olas ya sin mar  
Y el establo con nubes  
Y la taberna de los peregrinos,  
Vieja madera de nogal negruzco  
Y de cobre con sol, y el contrabando,  
La suerte y la servidumbre, pan de ángeles,  
Quemadura de azúcar, de alcohol reseco y bello,  
Cuando subía la ladera me iban  
Acompañado y orientando hacia...

Y yo te veo porque yo te quiero (Rodríguez, 2009: 338)

La primera estrofa consiste en una larga enumeración de elementos que pueden componer el paisaje local de Alfriston, engarzados por una sintaxis esencialmente nominativa, en la que encontramos tan solo dos verbos conjugados. Todo ello provoca una cascada de objetos y de seres que se suceden en el poema, una referencialidad pura del lenguaje traída por la memoria, que provoca la llegada de la alegría. De alguna forma, entonces, el recuerdo se va agrandando, expande su holgura por Alfriston y en él van apareciendo las realidades que componían la localidad

inglesa. Pero, ¿por qué esta irrupción sustantiva, este arranque de enumeración paisajística?

Uno podría pensar que Rodríguez establece el escenario de su historia, pero el poema en realidad no cuenta ninguna historia, sino que expresa la experiencia del eros y su acción sobre el paisaje. La primera estrofa indica que la alegría del poema se sitúa “muy lejos del recuerdo”, pues lo que los versos hacen es recrear la experiencia erótica. Su acción es presente, se actualiza en la palabra, que poco a poco abre el mundo donde ocurre el encuentro amoroso. La enumeración no se reduce a la descripción paisajística, pues uno no obtiene una imagen mental del espacio tras su lectura. Sus rápidos retazos, más bien, indican que el amor incluye el paisaje, que la alegría llega “cuando” las cosas. En el mismo momento en que llega la alegría, nos vienen las cosas: las gaviotas, la taberna de peregrinos, los manzanos, los acantilados, las olas.

La mirada depende del amor (“Y yo te veo porque yo te quiero”, en presente ahora). Lo que se ve, se ama. La mirada participa del amor y así se transforma. El mirar ya no supone el registro de las cosas, sino su enumeración como participantes de la alegría que une a los amantes en sus días de recién casados. Se establece, por tanto, una comunión sentimental entre el ser humano y las cosas, una simpatía o continuidad, como querría Bataille para toda experiencia erótica.

Esta intuición con la que abre el poema se confirma más adelante con otra enumeración, a modo de pasaje imitativo en música o de simetría arquitectónica. Solo que ahora la voz asiste a la transformación del paisaje, que se transmuta mediante una alquimia vertiginosa por la rapidez con la que se suceden sustantivos, imágenes y metáforas.

Y yo te veo porque yo te quiero.

Es el amor que no tiene sentido.

El polvo de la espuma de la alta marea

Llega a la cima, al nido de esta casa,

A la armonía de la teja abierta

Y entra en la acacia ya recién llovida

En las alas en himno de las gaviotas,  
 Hasta en el pulso de la luz, en la alta  
 Mano del viejo Terry en su taberna mientras  
 Toca con alegría y con pureza  
 El vaso aquel que es suyo. Y llega ahora  
 La niña Carol con su lucerío,  
 Y la beso, y me limpia  
 Cuando menos se espera (Rodríguez, 2009: 339).

La segunda enumeración muestra cómo las cosas quedan transformadas por una marejada, los efectos de “la espuma de la alta marea” en los seres de Alfriston. La espuma puede funcionar como símbolo erótico (como señalara Gonzalo Sobejano para otro poema de Rodríguez, ‘Espuma’, en su ensayo recogido en *Rumoroso cauce*) y se remonta al mito clásico del nacimiento de Venus de la espuma cuando los genitales de Urano fecundan el océano. En cualquier caso, la espuma de la marejada entra en las cosas y las transforma o las “eleva” hacia su ser más luminoso. La casa es nido, la teja abierta alberga una armonía, la acacia está regada por la lluvia, las alas de la gaviota entonan un himno. Luego aparecen valores claramente positivos de usual recurrencia en la obra de Rodríguez: la espuma del amor penetra hasta en “el pulso de la luz”; en el trabajo colectivo, desempeñado por el tabernero Terry, y, por último, la infancia encarnada en la niña Carol.

En la última estrofa, insiste en la especie de estribillo que musicaliza el poema: “Y yo te veo porque yo te quiero. / Es el amor que no tiene sentido”. Este último verso no caracteriza el amor como una empresa loca o ilógica. Lo que señala, más bien, es que el amor se libera del sentido que tiene para ensanchar sus significados y dar cabida a todo el paisaje. En lingüística, el sentido consiste en una limitación del signo a un uso concreto porque el resto de espacios y usos están ocupados por otros signos. Es decir, se significa por discriminación. Sin embargo, el amor no tiene sentido porque deslimita y no discrimina, invade el resto de sentidos que pueden atribuírsele a las cosas. Es totalizador, y por eso

Rodríguez opta por expresarlo a través de una retórica que privilegia como recurso la enumeración. La enumeración consiste en una reunión de sustantivos, es decir, de palabras que refieren a cosas y seres, que comparecen reunidos en el lenguaje. La experiencia lingüística de la enumeración se basa en la relación establecida entre cosas distintas, mediatizada claro está por el lenguaje. Así, la enumeración consigue expresar la apertura esencial de lo erótico hacia el mundo, la ruptura de la discontinuidad de los amantes y de las cosas que toma cuerpo en la experiencia de la parataxis y de la conjunción.

## 2. 1. La plaza

En la sección ‘De amor ha sido la falta’, perteneciente a *Casi una leyenda*, el poema que sigue a ‘The nest of lovers’ es ‘Momento de renuncia’, otro texto articulado mediante la retórica del erotismo que conformaba el poema anterior. ‘Momento de renuncia’ cambia el escenario -ahora nos encontramos en la plaza de un pueblo-, pero confirma el uso (y el éxito) de la estrategia expresiva vista.

El poema, desde su primer verso, establece una relación entre el amor, la enumeración que transforma las cosas y el canto poético:

Ahora me salen las palabras solas  
Y te estoy esperando  
Junto al viento envidioso de la luz,  
Muy cerca de la plaza. Y estoy viendo  
Los tobillos recién amanecidos  
Sonando a horno. Es la primavera curva  
Querida, vena a vena,  
Antes de entrar en el misterio. Cómo  
Se me está abriendo el día. Y es por vuestras  
Caderas hondas, nunca por los muslos,

Ese olor a sobaco que madura  
Con sudor que yo quiero y huele a trigo  
Salino, a brea, a fiebre de madera,  
A ilusión de la infancia  
Fácil de despertar como a los hombros  
Risueños, pero astutos,  
Color de ala de aquella paloma  
Que vuela por la plaza  
Remontándose en giro de lujuria (Rodríguez, 2009: 341).

El canto poético se enciende e inicia su enumeración, que opera una transformación en las cosas. La enumeración, en este caso, sigue confiando en la sustantividad, pero se halla entreverada por algunas incisiones contemplativas o reflexivas que testimonian la ebriedad o inspiración en la que el poeta se encuentra durante su canto enunciativo. Las piezas que componen la serie no son los elementos del paisaje de Alfriston, sino los miembros del cuerpo amado: los tobillos, las caderas, el sobaco. No obstante, en la percepción erótica, el cuerpo amado se deslimita y goza de una porosidad o de un contagio. Paisaje y cuerpo se superponen en una imagen cubista o en un *collage* surrealista y enunciativo: la frontera donde acaba el cuerpo y empieza la plaza es permeable, confusa, inestable. Los tobillos están amaneciendo como el mundo y suenan al horno cercano de la plaza. El sobaco huele a sal y a brea. El día se abre en las caderas hondas. Mundo y cuerpo amado son una sola cosa, confundidas en una enumeración que va entrando en el “misterio”.

Amándose en la plaza, “llega el placer de todos los sentidos”, mediante el cual se alcanza otra vez la plenitud a la que aspira el eros moderno. Como el cuerpo de la amada y el mundo son dos realidades idénticas en la confusión del éxtasis amoroso, la unión que logran los amantes sobrepasa la forma limitada de los dos cuerpos y se constituye en unión erótica del ser humano con el cosmos que, en este caso, es la plaza. Aquí se expresa la superación erótica de la individualidad, de la

“discontinuidad” de Bataille, mediante una enumeración que intenta abrir el poema al mundo, meter todo el universo en la palabra y unirlo con la maleabilidad de las metáforas y con la facilidad con la que se alían dos términos *a priori* inconexos mediante una coma o una conjunción.

También la voz que canta se ve arrastrada en esta participación del ser humano en el cosmos que es erótica y lírica:

Desde esta plaza a cielo descubierto  
Que es manantial y se oye  
El ansia viva en cada movimiento  
Estoy perdiendo cada vez más alma  
Aunque gane en sentido.  
Estoy cantando lo que nunca es mío.  
Quiero hacer cuerpo luz,  
Música de luz, concha y vidriera.  
Y la imaginación ya tiene viento,  
El pensamiento tiene ya tempero  
[...] Basta sólo  
La mañana sin fin que entra y desea  
En vuestro cuerpo que es el mío. Basta

La verdad misma, una emanación. (Rodríguez, 2009: 342 y 343)

El poeta participa en el movimiento de deslimitación anterior, que expandía el cuerpo de la amada, ensanchaba sus límites hasta confundirlo con el mundo. Él también quiere perder su individualidad, que para Bataille en *El erotismo* cifra la maldición de lo discontinuo y su desconexión con la continuidad cósmica. Cuando el deseo armoniza los movimientos del mundo como si fuese una orquesta (“se oye / el ansia viva en cada movimiento”), la voz poética señala: “estoy perdiendo cada

vez más alma / aunque gane en sentido”. De manera que la superación del yo supone una ganancia en sentido. Esta superación se da en el canto, porque con el canto se logra participar en lo que antes nos era ajeno: “Estoy cantando lo que nunca es mío”. El cuerpo entonces supera su individualidad cuando se hace música, “música de la luz”, que es la palabra.

El cuerpo se transforma en música, lo cual ha de interpretarse bajo el marco neoplatónico que inspira buena parte de la poesía de Rodríguez. Como es bien sabido, esta zona de la filosofía griega utilizaba la música como símbolo del orden, de la armonía de los movimientos de las cosas y de las esferas. En el encuentro erótico, al hacerse música, el cuerpo retorna a una armonía con el universo. Se hace de la misma sustancia: música. Por eso, lo que “basta”, lo que nos satisface, es “la verdad misma, una emanación”. La doctrina neoplatónica de la emanación supone una maldición, pero también un consuelo. La emanación implica una separación inicial mediante la que se da la creación. La emanación crea porque hay una difusión y una separación de la sustancia respecto al creador. No obstante, Plotino contempla distintas formas de regreso a la unidad esencial y una de ellas, como se sabe, es la belleza. Así, la belleza disfrutada en el erotismo enciende en Rodríguez un canto y este canto es enunciativo: reconoce que todo puede ser unido (y transformado mediante la unión) en la palabra. Por lo tanto, la experiencia erótica despierta el himno que canta la participación del yo en las cosas.

## CONCLUSIONES

‘Momento de renuncia’ canta, efectivamente, un instante de negación. Empieza con la expresión de una situación erótica en la que el cuerpo amado se percibe como cósmico, confundido en este caso con la plaza donde sitúa el poema, y donde Vicente Aleixandre también situó escenas parecidas en las que la individuación del cuerpo quedaba superada para alcanzar la continuidad con lo que existe.

A través del encuentro erótico, el poeta participa de este ensanchamiento y entiende que el canto proviene del erotismo, supone un mismo impulso de superación del yo y por eso implica a su vez una renuncia. De ahí que la última estrofa represente una última transformación necesaria, después de la enumeración transformadora del



principio. El cuerpo se transmutaba en música neoplatónica, lo cual nos devuelve al primer verso del poema: “Ahora me salen las palabras solas”. Junto al cuerpo amado, el canto se yergue como la experiencia de la participación en las cosas. ‘Momento de renuncia’ ilustra la definición de poesía que Rodríguez atesoraba y predicaba constantemente: “una participación entre la realidad y la experiencia poética de ella a través del lenguaje” (2003:12).

Para vivir la experiencia lingüística de la participación, se requiere una estrategia retórica que permite figurar en el lenguaje los contenidos y los deseos. Por lo tanto, si el eros es participación y el canto es experiencia en el lenguaje de la participación, Rodríguez desarrolla en sus poemas una retórica del erotismo que es, al mismo tiempo, una poética. Hemos querido estudiar en dos poemas un elemento de esta retórica, que es la de la enumeración. El poder lírico de la enumeración reside en la creación o establecimiento de relaciones entre objetos o seres distintos que comparecen en el discurso unidos mediante conjunciones o signos. De esta forma, la enumeración, en primera instancia, propone la interpretación de la realidad como armonizable, como un conjunto cuya unidad puede experimentarse, al menos, en el lenguaje. En la mayoría de las ocasiones, como en las enumeraciones de ‘Momento de renuncia’ y ‘The nest of lovers’, la enumeración entraña además una transformación de las cosas, contagiadas por la cercanía con otras, pero sobre todo por el hecho de haber sido armonizadas.

La enumeración muestra la transformación de las cosas dadas en mundo, en armonía, y por lo tanto conviene a una retórica como la de Rodríguez que busca fundar la trascendencia desde el lenguaje y averiguar el todo detrás de las cosas. El movimiento de la trascendencia, por otra parte, queda detenido en algunos poemas donde la alquimia es mínima, señalando de esta forma la plenitud conseguida, cuando la trascendencia ya se hace innecesaria porque la inmanencia basta.

Estos dos modos retóricos son las estrategias con la que Claudio Rodríguez expresa la fuerza del encuentro erótico en sus poemas. El eros ha de ser o bien una fuerza que nos libera de la limitación individual y que transforma el mundo, como querían los surrealistas, o bien una plenitud y armonía con el cosmos, como querían los románticos. Así, podemos hablar de una retórica erótica en Claudio Rodríguez que utiliza

la enumeración que transforma o la sencillez descriptiva que satisface para ofrecer una experiencia lingüística de lo erótico.

### BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Meyer Howard (1971), *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Oxford University Press, Londres.
- Bataille, George (1971), *El erotismo*, Mateu, Barcelona.
- Breton, André (2002), ‘Primer manifiesto surrealista’, en *Manifiestos del surrealismo*, Visor, Madrid.
- Breton, André (2005), *Los vasos comunicantes*, Siruela, Madrid.
- García Jambrina, Luis (1999), *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- García García, Sergio (2016): “‘La vida se adivina’: el poso de la experiencia vital en la poesía de Claudio Rodríguez”, *Philobiblión: Revista de literaturas hispánicas*, 3, 53-70.
- Mudrovic, Michael (2012), *Abrir nuevos caminos. La poética transgresiva de Claudio Rodríguez*, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Zamora.
- Rodríguez, Claudio (1983), *Desde mis poemas*, Cátedra, Madrid.
- Rodríguez, Claudio (2004), *La otra palabra. Escritos en prosa*, Barcelona, Tusquets
- Rodríguez, Claudio (2009), *Poesía completa*, Tusquets, Barcelona.
- Sobejano, Gonzalo (2010), ‘“Espuma” de Claudio Rodríguez’ en Silver, P. (ed.) *Rumoroso cauce. Nuevas lecturas sobre Claudio Rodríguez*, Páginas de espuma, Madrid.

Yubero, Fernando (2003), *La poesía de Claudio Rodríguez. La construcción del sentido imaginario*, Pre-textos, Valencia.