

crum arquetípico, y no simple añoranza, porque «el dolor proviene, más bien, del tiempo: del tiempo perdido», según ha señalado Joan Fuster.

Si la muerte puede aportar lamentación, puede aportar también renacimiento, pues si algo renace es por la profundidad de su arraigo. El poeta habla literalmente desde su intimidad con la muerte y es la muerte misma la que entra en su voz.

Bajar a los Infiernos es la prueba del héroe mítico. A medida que el héroe entra en el laberinto del mundo inferior, abandona lo vivido y encuentra el centro de su perdida unidad. Con la Palabra, promesa de la vuelta a la Unidad, se le da al poeta el secreto de lo Absoluto. Por eso, *Final del laberint* (1955), tal vez el mejor de los libros de Espriu, concluye en el silencio, que sigue siendo el centro del lenguaje

Salvo el meu maligne
 nombre en la unitat.
 Enllà de contraris
 veig identitat.
 Sol, sense missatge,
 deslliurat del pes
 del temps, d'esperances,
 dels morts,
 dels records,
 dic en el silenci
 el nom del no-res.

En la progresión de la oscuridad a la luz, en el camino hacia el silencio, el lenguaje se va retrayendo, haciéndose más íntimo y transparente. La claridad corresponde aquí a la difícil sencillez. Laconismos y elipsis son las formas paradójicas del heroísmo, de un yo llevado a la identidad y a la muerte, en el que la voz, adelgazada hasta el extremo, vuelve a cobrar nueva vida. Voz que fuese de lo íntimo, tras haberse liberado de sus máscaras. Lo que aquí se oye es el claro lenguaje de una palabra libre.

Y así, desde el esfuerzo hacia la liberación sublime en la nada, en el *no-res* o estado de no identidad, se produce el compromiso del poeta con la realidad. Sin una previa captación de ese estado de no identidad, que da paso a la fluidez del universo y de la palabra, es imposible entender plenamente *La pell de Brau* (1957-1958). Porque es el vacío o latencia del nombre lo que se revela en Sepharad y sólo así es reconocido. Según la tradición cabalística, el lenguaje es un despliegue del nombre divino, de manera que la diseminación estaría complementada por la reconstitución del nombre. Reunir lo disperso, en la audición o la lectura, es seguir el rastro de la palabra perdida. Es preciso escribir el nombre en el silencio para no quedar cortados de la propia tradición. En el poema LIII, el canto crece hacia el silencio para instaurar lo absoluto, el nombre del dios

Perquè el gran nombre
 après i ordenat de les paraules
 es perd lentament en el silenci,
 ara volem escriure
 tan sols aquest teu nom.

Es la unidad del nombre la que, preexistiendo, nos propone su redescubrimiento. La vuelta al origen, la coincidencia entre individuo y tradición en ese punto de Sepha-

rad, dan al lenguaje del libro una estructura claramente analógica. En realidad, las «cosas que pasan» en Sepharad afectan a todos los hombres. Sepharad sustancia nuestra tradición, al igual que Sinera la meditación sobre la muerte, por lo que universo y lugar coinciden. En ese punto o centro, historia y memoria no se diferencian, lo individual y lo colectivo se complementan.⁶

En la poesía de Espriu, la palabra se hace nombre de la nada para ser de todos y de cada uno. Voz orientada hacia el silencio, llamada a caer en el vacío, en donde el *yo* pasa al *nosotros* y la pérdida es ya un logro común. Allí donde reina la muerte, la relación no está rota. La muerte, la palabra.

A pesar de todo, de la represión de un pueblo y de su habla sojuzgada, le quedaba la lengua, próxima y no perdida. La misión del poeta, y del profeta en tanto que hombre de lenguaje, es reunir lo disperso

Però hem viscut per salvar-vos els mots,
per retornar-vos el nom de cada cosa.

(«Inici de càntic en el temple»)

A la desfiguración de la tradición y de la historia correspondería el exilio de la palabra de Sepharad, que así se convierte en lugar del canto, de la reconciliación.

Este reajuste de la palabra a su sentido original fluye medularmente en los últimos libros de Espriu. ¿No habría que entender «el nombre de la nada», de tan acusada presencia en su poesía, como la unidad absoluta del poetizar verdadero? Palabra que descubre el lenguaje, que de tanto ahondar en él, ha ingresado en el nombrar, raíz del conocer. Así pues, el conocimiento empieza por arrancar todas las cubiertas de la palabra para llegar a la plenitud de su ser esencial. Hacia esa desnudez anticipadora, ajena por igual a la intención y al método, apunta la palabra absoluta, todavía sin significación. de *Formes y paraules* (1974)

I tot em queda
per dir, però m'atanso
a contemplar-vos,
formes, des de profundes
deus d'un serè silenci.

(XL)

Palabra sin lenguaje, del silencio engendrador de todas las formas posibles, palabra naciente. De hecho, esta palabra inicial, canto de retraimiento, en su afán absoluto de anular los contrarios en nombre de la unidad, habla desde la travesía por la noche espiritual. La palabra es la morada del ser. El descenso a los infiernos del ser implica, por tanto, un abandono de los nombres. La renuncia es abnegación, pero también disponibilidad para otra relación entre el nombre y la cosa. El poeta ha aprendido la renuncia. Ha hecho la transición del descenso al ascenso, la experiencia de un naufragio

⁶ Enrique Badosa habla, a propósito de *La pell de Brau*, de cómo el intimismo viene a enriquecer la preocupación comunitaria: el «yo» y el «nosotros» se complementan. Véase su prólogo a la Antología de Salvador Espriu, Plaza y Janés, Barcelona, 1969, p. 42.

L'art: una llarga
 por de camí, la porta
 del fred silenci
 que esdevens, quan les coses
 són mar del teu naufragi.

(«L'art, el naufragi»)

El motivo del viaje, de tanta persistencia en la tradición occidental, constituye aquí una experiencia artística de primer orden, pues que en esta poesía la continuidad la proporciona la luz con su nada. Los que caminan en lo oscuro pueden soportar el morir en tanto que viaje hacia la muerte. El morir adelanta ya el son del silencio, es un camino hacia el habla.⁷

El poeta hace la experiencia de una renuncia. Lo que logra con ella no es un simple conocimiento, sino una relación de la palabra con la cosa, nacida del retraimiento. Esta palabra que mantiene el ser de la cosa apunta hacia lo que tal vez sea el sentido último de la poesía de Espriu: que sólo por la muerte se accede a la unidad absoluta.

Leer a Vallejo y a Espriu es entrar en contacto con una obra compleja y precisa. Las conexiones temáticas y formales son, por supuesto, necesarias, pero sólo tendrán significación real si encuentran fundamento en una previa y común desnudez.

Ciertamente, el paralelismo entre ambas poesías, tan distintas en música y verbo, parece equipararse más en la evolución poética que en la coincidencia temática, por lo demás ya señalada por la crítica.⁸ En ambos poetas se da una evolución muy parecida que puede cifrarse en el paso de un vanguardismo juvenil a una madurez comprometida. De *Los heraldos negros* (1918) a *España, aparta de mí este cáliz* (1940), el itinerario poético de Vallejo es muy semejante al que en Espriu va de *Cementiri de Sinera* (1944-1945) a *La pell de Brau* (1957-1958), de lo individual a lo colectivo, aunque Espriu es un poeta de retornos y, tras la preocupación comunitaria, vuelve a la renovación interior que la sustenta. ¿Lo habría hecho también Vallejo tras la experiencia de la guerra de España? Espriu empieza donde Vallejo acaba, pero lo importante es reparar en cómo la experiencia liminar de la guerra señala en ambos el advenimiento inaugural de la palabra.

Me limito a señalar aquí tan sólo zonas de incidencia en obras que tienen contenidos y desarrollos distintos. Mas la consonancia está más allá: en la suprema orfandad del ser en la nada, en la difícil simplicidad o pobreza. Cuando Espriu nos dice

⁷ Para los antiguos, ya desde Platón, lo más difícil y auténtico en poesía, era hacer el viaje con la palabra del dios. Una palabra que es mediación entre lo divino y lo humano, trascendente y, por lo mismo, salvadora. A esta palabra «como única forma no disolutoria más allá de la muerte» se ha referido Jaume Pont en su artículo «El último legado poético de Salvador Espriu», a propósito del libro *Per a la bona gent* (1984). *Revista Ínsula*, núm. 460, p. 11.

⁸ En el ámbito hispánico, la obra poética de Blas de Otero y de Salvador Espriu mantienen una notable semejanza con la de César Vallejo. La deuda de Otero con Vallejo es más formal que de contenido; la de Espriu es más amplia porque se asienta en mitos comunes (la influencia bíblica, el viaje al más allá egipcio, el mundo clásico, la visión trágica del existencialismo. Para el desarrollo de estos mitos, véase el estudio de José María Castellet, *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*, Taurus, Madrid, 1971). Ambas poesías tienen, además, la forma del viaje iniciático, que es uno de los grandes mitos de la cultura occidental. De tal núcleo parten muchos radios: la obsesión por la muerte, el canto como medio de retomar la unidad perdida, el amor fraternal..., pero sólo la claridad del centro, la pobreza y desnudez que la sostiene, revelan su unidad.

He donat la meva vida pel difícil guany
d'unes poques paraules despullades.

su voz sustantiva nos recuerda la obsesión de Vallejo por «ser pobre». Ese deseo de desnudez interior es señal de sacrificio, de entrega a la palabra perdida. Ambos vieron, en momentos de indigencia histórica, la necesidad de pulir las palabras, de purificar el lenguaje. La «corrección de los nombres» responde a una desocultación o descubrimiento de la realidad. El rechazo de la exuberancia sería, pues, el punto de partida para abordar una poesía que tiene la forma de un viaje iniciático. Estos poetas lo realizan movidos por la esperanza de hundirse en los infiernos del ser, de identificarse abismándose. Una poesía que echa sus raíces en lo íntimo, donde reside la libertad definitiva. El aprendizaje de esa desnudez sería acaso lo que más los aproxima.

Armando López Castro



Puerta del cuarto donde nació César Vallejo, en el patio de la casa familiar