

“De lo sublime a lo cotidiano: el acercamiento a lo sagrado en la poesía de Muñoz Rojas”

Carlos Peinado Elliot (Universidad de Sevilla)

En la poesía de José Antonio Muñoz Rojas asistimos a un permanente asedio a lo sagrado mediante el lenguaje, pues la relación con la trascendencia, la búsqueda del misterio a través de la palabra es uno de los núcleos fundamentales de la obra del poeta antequerano. Pero ésta, más que ningún otro motivo poético, plantea como problema la propia posibilidad de ser representada. Como afirma Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (15) y se muestra en el tópico de la inefabilidad que recorre toda la literatura mística, la hierofanía supone “la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, “profano”. Así se muestra una fuerte tensión entre lo Absoluto y lo finito; lo Absoluto que se limita para revelarse en lo finito, pues sólo en tanto que finito puede ser captado por el hombre, pero en este sentido se oculta o se vacía de su carácter ab-soluto (así sucede con la propia encarnación, que ha de ser interpretada como “kénosis” en la teología cristiana, siguiendo Flp 2, 1-8).

En la trayectoria de Muñoz Rojas destaca la riqueza formal que adquiere este asedio al misterio: desde las formas más tradicionales (sonetos, romances o cantares) a las más propiamente contemporáneas. En sus sonetos se descubre esa noción de perfección que había indicado en la “Carta de Gredos” (Muñoz Rojas 2005, 61): “Un encaje total, el agua justa para el vaso, el color debido en el cielo, el verde preciso de la estación. La palabra en su momento. La palabra verdadera. Perfecto”. No podemos, no obstante, detenernos en el análisis de estas formas poéticas en la presente comunicación. La evolución de las formas literarias de acercamiento a lo divino en Muñoz Rojas manifiesta un perpetuo rehacerse, un caminar sin fin en pos del misterio, de lo divino, que continuamente ha de estar reformulándose, mostrando, por un lado, diversas facetas de lo divino, por otro, diversas etapas del camino espiritual recorrido por el poeta. Dada la brevedad del presente trabajo, habremos de conformarnos con realizar unas pequeñas calas (necesariamente parciales) en la obra del poeta antequerano.

Debemos reparar, por su ejemplaridad, en el “Poema” de *Abril del alma*, en el que encontramos todo un paradigma de poesía hímica, de canto agradecido a la belleza

que en la Naturaleza se revela (no en vano pertenece a la que el poeta ha denominado su “etapa optimista”-Cuevas 149). Poema de larga extensión, escrito en verso alejandrino acentuado en su inicio por la repetición anapéstica, que le confiere un acento celebrativo, ritual, solemne, rotundo (Muñoz Rojas 2008, 135):

Con tu amor has llamado a mis puertas cerradas

en la noche han venido tus nudillos tenaces

a pedir en mi fuego un lugar en tus manos.

Has venido a ofrecerme tu riqueza sin arcas,

un espejo en que ver la hermosura del mundo.

Este tono de canto celebrativo queda reforzado con las estructuras paralelísticas (especialmente anáforas), tan frecuentes en el poema. Responde este acento a la contemplación de la maravilla de lo creado, el descubrimiento gozoso de la vida como don que se ofrece al poeta; éste sale de la noche en que se encontraba, es tomado por el amor para ser introducido en una vida plena de sentido porque se encuentra sostenida por una afirmación que viniendo de más allá, la estructura y la sostiene hasta llegar a sus mínimas creaciones, dotando de sentido el conjunto de lo existente. Surge así el poema, a partir de gozo de la propia existencia (“y donde vengan aves a proclamar que existo”), como gran afirmación de lo existente, como la afirmación que el amor hace a cuanto existe hermanándolo a lo eterno, de modo que (a pesar de las adversidades) la solidez que confiere el amor no puede ser derrotada (Muñoz Rojas 2008, 137): “¡Cuántos vuelos de júbilo he visto dibujados / y qué duro cimiento al amor le he sentido! / Rocas y tempestades, suspiros y cadenas, / que revienten los mares y los vientos se cuajen / y arrastren a las sierras en vilo los arroyos, / este duro cimiento, como un cabello fino, / seguirá su mensaje de amor a lo creado, / proclamándose eterno, hermano de lo eterno”. Así el poema canta la perfección de lo creado según sus estaciones, descubriendo el sentido y la belleza de cada una de ellas: en el estío se manifiesta la exuberancia, multiplicidad, riqueza y desbordamiento de la Naturaleza, convirtiéndose así en símbolo y suma de lo creado; en otoño la paz, el silencio, la quietud y el reposo; el gozo y la alegría de la primavera; la purificación a que invita el invierno.

La figura retórica quizá más significativa sea la exclamación, que recorre el poema de principio a fin, y que viene a expresar el asombro ante la belleza desbordante de lo creado: “¡Oh estío con sus fuentes!...¡Oh estío sin descanso!...¡Oh estío con albercas!...¡Oh octubre que a mi paso!...¡Oh dulcísimo otoño!...¡Oh laderas de octubre!...” Pues cantar es recorrer “los gozos / que siembras a mi paso” (139).

El amor que saca de su encierro al sujeto, y de un mirar fragmentario, muestra el mundo sostenido por una fuerza amorosa de la que procede y a la que se conduce, haciendo percibir las conexiones existentes entre los seres. Por ello, todo el poema se encuentra transido por el pensamiento analógico, que va a encontrar su recurso más significativo en el símbolo. La concordancia se produce en la propia Naturaleza (“campos de sosiego donde horas y espigas / tienen el mismo son de música abundante”), pero más aún, en la propia Naturaleza se enuncia la estructura misma del Ser, que se torna icono del Creador, nombre en el que leer el misterio. De ahí que el hombre haya de estar atento a cuanto se le enuncia en ella, para acordarse con el camino que la propia Naturaleza le propone¹. Se manifiesta de manera clara en la estrofa en la que se canta con gozo el otoño, que muestra la necesidad de morir para adentrarse en una nueva y más alta vida, anticipando la resurrección (Muñoz Rojas 2008, 135):

¡Oh dulcísimo otoño, que con lenguas de luces
que tan quietas se extienden, nos dices que la tierra
nos aguarda y recibe lo mismo que a semilla
para luego tornarnos en gloria nueva alzados!
¡Oh otoño que disfrazas la muerte de belleza
(en tus brazos la muerte ¡qué puente de ventura!
y tornas deslumbrante la hoja que no aguarda
más que un signo de viento para hacer el viaje!.

¹ Cfr. la primera parte de la *Introducción del símbolo de la fe* de Fray Luis de Granada (“Del fruto que se saca de la consideración de las obras de naturaleza”) en la que se afirma que Dios es todo lo que vemos, porque en todas las cosas vemos su sabiduría y asistencia, pues él es el que dentro y fuera sustenta esta gran obra que hizo.

La Naturaleza es propiamente un himno de belleza que responde a la gracia primera, a la Belleza del Creador, y que envuelve al hombre en su canto, incitándolo a unirse en este responder a la llamada primera que es el éxtasis de la belleza divina (Muñoz Rojas 2008, 138): “mientras la jarastepa con sus cinco palabras / pronuncia a la belleza su himno silencioso / y la flor de la encina se enciende suavemente / y la alondra, del hilo de su canto, remonta / y remonta y remonta el azul sin resquicio”.

Efectivamente, todo en la Naturaleza es un signo que lleva a otro signo: así en las cosas lejanas ve el poeta a su amada (“reconocerte en cosas lejanas que no has visto”) por la hermandad que tienen en la belleza. Pues esta luz de la belleza (que para Plotino procedía del Uno) baña todo lo creado (ya que todo lo existente es un éxtasis que viene y aparece porque sí graciosamente al hombre y lo llama). De nuevo la teología neoplatónica areopagítica (que, como señala Abrams empapa el Romanticismo) resplandece en estos versos. No es de extrañar por tanto que uno de los símbolos primordiales (repetido hasta en tres ocasiones en este primer poema) sea el del “puente”. La mujer es puente a la Naturaleza, la muerte es puente de ventura hacia el Misterio. Así, y de manera neoplatónica, vivir es trascender, pero entendiendo este trascender no como un dejar atrás la realidad visible (pues no hay dos mundos) sino en tanto que ahondar y penetrar el presente hasta llevarlo a su verdadera esencia, que se encuentra enraizada en el Misterio vivificante de lo divino (Muñoz Rojas 2008, 140): “Me encontraba a mi alma temblando entre las cosas / ya lo inexpresable me asomaba a los ojos / con dulzura de lágrimas, y existir era un puro / ascender a regiones donde no había frontera / que partiese en dos mundos realidad y esperanza”. Se produce, claramente, un acceso por la belleza al ser: “dibujando las formas de lo bello por todo, / sumergiendo las almas en las aguas eternas / donde belleza y ser se sienten hermanados”. La belleza (como en la doctrina platónica expuesta en *El Banquete* y proseguida por los neoplatónicos –de Plotino a Dionisio-) se encuentra en todo lo existente, y llama, arrebatando al poeta, a seguirla hasta penetrar en el recinto de lo eterno, en el que los trascendentales hallan su unidad (Plotino 288-293).

Es la vía afirmativa (unión de belleza y ser –de stirpe tan claramente platónica), en la que el símbolo (como nombre de la divinidad, o icono de la misma) desempeña un papel fundamental, en tanto que vía de acceso, puerta o puente por el que se puede entrar en comunicación con la misma. Podemos reconocer con facilidad la herencia de Fray Luis en estos acentos: Unión de belleza y ser; la Belleza como llamada al regreso;

el ascenso; los nombres como acceso a lo divino. Pues ciertamente existe para Fray Luis una conexión existente entre el nombre y aquel a quien se nombra (Fray Luis de León 158-159):

Que pues han de ser propios, tengan significación de alguna particular propiedad y de algo de lo que es propio a aquello de quien se dicen; y que se tomen, y como nazcan y manen, de algún minero suyo y particular.

Así el nombrado está en el nombre, igual que Dios está presente en todas las cosas del mundo, tan íntimo y entrañado a éste, de modo que el hombre puede entrar en contacto con Él, sin que nos sea presente, sin ser contenido por el mundo ni la palabra (Fray Luis de León 166):

(...) Digo que es grande verdad que Dios está presente en nosotros, y tan vezino y tan dentro de nuestro ser como él mismo de sí, porque en él y por él, no sólo nos movemos y respiramos, sino también vivimos y tenemos ser, como lo confiesa y predica S. Pablo. Pero así nos está presente, que en esta vida nunca nos es presente.

Si cada elemento de la Naturaleza se encuentra conectado por la belleza con el Misterio, pues se encuentra presente en las entrañas de lo creado, cada instante puede ser la puerta de entrada en el Misterio. El tiempo es (al igual que la Naturaleza) un regalo que se entrega al amante, el momento en el que advenga la gracia. Por ello, el amante no desea desaprovecharlo, sino vivirlo en plenitud llevando todo a su esencia. Es ella la que ilumina cada cosa llevándola a su verdadero ser (Muñoz Rojas 2008, 139):

Ni un instante se vaya sin que te lleve entera.

Te busco en el silencio que se hace en mi alma,

cuando en ti estoy pensando y tu voz no lo rompe;

pero siento en mi mano tu mano, y en mi dicha

una luz solo tuya. Dejadme en mi silencio

que la lleve a las cosas. Yo no quiero un minuto

que no vaya derecho, como raíz al agua,

en busca de su esencia.

La estirpe cristiana (que se observa en esta carencia de dualidad de los mundos) está, igualmente, fuera de dudas. Como se observa en un hecho muy significativo: el deseo del hombre es infinito, pero la eternidad se revela y se halla en lo finito (Encarnación), de modo que en su contacto amoroso con lo finito, el hombre puede participar efectivamente de lo infinito. Así sucede en la concepción del símbolo del Areopagita, en la que la Belleza “contiene y excede toda hermosura” –Areopagita 301-. Quien se incorpora al símbolo o entra en él puede participar del Imparticipable. De este modo es llamado el hombre incansablemente a trascenderlo, pero esta trascendencia no es la persecución de una sombra engañosa que siempre se esconde más allá (ni por tanto provoca una sed desesperante), sino que, al contrario, muestra la participación ya en lo finito de este absoluto (Muñoz Rojas 2008, 136-137):

Porque te tengo, tengo la riqueza del mundo,

un espejo sin mancha en que ver la belleza,

una nave en que embarque mis ansias, y mis ojos

satisfagan su hambre de infinito en hartura,

un compás que me apunte los derroteros fijos

donde la eternidad con su mugido clama.

Como se aprecia claramente en esta última cita se une esta poesía a la tradición simbolista que desde Fin de Siglo atraviesa la poesía contemporánea hasta la actualidad, especialmente en la concepción de la mujer como puerta o acceso a lo trascendente. Si bien podemos encontrar un antecedente ya en el neoplatonismo del Siglo de Oro, la mujer identificada con la Naturaleza como entrada a la trascendencia es un motivo plenamente simbolista. La entrada en la mujer se expresa con terminología y simbolismo místicos (Muñoz Rojas 2008, 141): “¡Cómo agrandaba el mundo pensar que te tenía! / Venida de la luz, soltabas las bandadas / de gacelas, de dichas por los sotos sin nadie. / Certera me guiabas por los duros secretos / donde ni el ojo ve, ni la lengua pregunta, / y sólo, salvadora, la planta del que ama / halla sendero fijo y luz a la

ventura”. Hallamos en esta cita (junto a una alusión a 1 Co 2, 9 y nuevamente la teología platónica de la luz y la belleza) símbolos que conectan con *El Cantar de los Cantares* y el *Cántico espiritual* (“gacelas”, “sotos”). Estos símbolos espirituales y místicos no escasean a lo largo del poema: “llamas alegres en las noches oscuras”, “puerto seguro” (de raigambre frailuisiana²), fronteras que hay que traspasar.

En el “Poema” de *Abril del alma*, los ojos son aguas sin rizo, por los que ve discurrir “peces de dicha” de un alma a otra (en clara actualización del tópico neoplatónico); la mujer condensa vegas y ríos “que hacen de la ternura sus orillas perennes”; suelta bandadas de gacelas, el río y el aire se identifican con sus cabellos, la mujer transita por aguas eternas, “empujada por vientos que van a la belleza”. Unida a los elementos, entrar en contacto con la Mujer es entrar en contacto con la Naturaleza, pero esta unión Mujer- Naturaleza no lleva a una fusión panteísta sino que conduce más allá de sí al tiempo que se mantiene la distinción de los amantes, el límite que al tiempo que los une los separa (Muñoz Rojas 2008, 137): “Asomado a las aguas sin rizo de tus ojos, / ¡cuántos peces de dicha he visto discurriendo / de tu alma a mi alma, sin que traspongan lindel!”. Se manifiesta, mediante la irrupción de esta simbología natural en el cuerpo de la mujer, la infinitud que puede hallarse en la amada, al desplegarse sin término.

Podría completarse este análisis con los primeros poemas de *Consolaciones*, en los que encontramos repetidos tópicos y símbolos semejantes a los ya estudiados³. El hombro de la mujer ofrece el mar tranquilo, sus ojos son árboles donde vienen las aves, su carne es la tierra “donde los ríos de amor caminan sin ribera”. El primer verso del poema es ya una negación de los dos mundos, para afirmar la presencia de la eternidad y el infinito en la materia que tocamos: “Yo ya sé que la tierra es cielo que pisamos”. La amada se convierte en centro de toda la vida, como corazón que llega a todo y al que se regresa, armónicamente (Muñoz Rojas 2008, 161): “Desde ti parto a todo, / a ti vuelvo de todo, / y todo me lo encuentro y todo me lo cuentan / las aguas infinitas”. No podemos detenernos en el análisis de este libro que merecería un estudio detallado. Nos sirve, no obstante, para mostrar en diversos momentos de la obra de Muñoz Rojas cómo el amor revela la gran afirmación que subyace a lo existente, que trae la maravilla

² Cfr. el comentario de la metáfora del puerto por Senabre, a partir de la oda de Fray Luis “¡Oh ya seguro puerto...!”.

³ No podemos detenernos en este libro que merecería un análisis detallado.

incesante de lo creado, la multiplicidad que se descubre como belleza y atrae y llama al poeta a trascender hasta llegar a la fuente amorosa de cuanto contempla. Es el rostro fascinante de lo sagrado, según la acepción de Rudolf Otto (51).

Pero junto a este rostro fascinante de lo sagrado encontramos en la obra de Muñoz Rojas su rostro “tremendo”. Si este aspecto se había esbozado en algunos versos de *Al dulce son de Dios*, es especialmente en *Oscuridad adentro* donde, como ha observado María del Rosario Cuevas en su artículo “Poesía y biografía en la obra de José Antonio Muñoz Rojas”, “ofrece matices poco frecuentados en su obra anterior”, separándose de los rasgos propios de una poesía desarraigada para mostrar la crisis del yo poético. En la sección “Raíces en lo oscuro” encontramos poemas de estirpe simbolista: poemas breves formados por versos endecasílabos y heptasílabos, en los que el poeta se adentra en una zona de sombras en la que los símbolos predominantes son el vacío, la soledad, la oscuridad, las tinieblas, las aguas negras. Hay, sin embargo, una presencia silenciosa que acompaña al poeta, de ahí que, a pesar las dudas y la vacilación, encontremos la pervivencia de la fe que se cimenta en dos pilares: por una parte, la memoria (“Oscuridad adentro, cómo huelen / en nostalgia y recuerdo aquellas rosas!”); por otra parte, la esperanza (“el corazón espera y siempre espera”). Los símbolos de muerte configuran un espacio ascético, de desierto y purificación, que el yo ha de atravesar para poder seguir tras el absoluto que lo ha llamado y que ahora es un simple rumor lejano o una “remota lucecilla”. Aun en esta lejanía, por tanto, no es abandonado por completo, como se observa en los símbolos del rumor y la brisa (que recuerdan al mismo tiempo al soplo del Espíritu, y al pasaje de Elías en el monte Horeb⁴).

La conciencia de la finitud (que se revela como motor de la crisis en el último poema de esta sección, “Sobre este polvo”) causa la angustia como tonalidad afectiva del yo, y con ello, la cerrazón del poeta. De ahí que el símbolo que se yergue en alguno de estos poemas (véase “Salmo”) sea la piedra, tan distante en su significación al símbolo del puente antes analizado. La repetición (mediante anáforas, epíforas y paralelismos) se torna obsesiva en algunos poemas (“Sobre este polvo”) señalando el círculo cerrado en el que el yo se ve envuelto por efecto del terror ante la finitud:

Sobre este polvo

⁴ 1Re 19, 12.

que sabe a ti, que tú saboreaste,

este repetimiento de congojas,

este aire continuo de congojas,

este camino de congoja y polvo.

Sobre este polvo,

Señor, que respiraste, que respiro (...)

Me deshago.

Pero incluso en esta cerrazón infernal, en esta noche oscura en la que se deshace, alienta la figura, el ejemplo de Cristo, ya que su encarnación ha tomado posesión del barro y de la finitud terrenas hasta sus últimas consecuencias, de ahí que pueda encontrarse a Dios (cierto que en la mudez del sábado santo) en el peor estado de angustia.

Se muestra aquí el rasgo Ab-soluto, y por ello, Tremendo, de la divinidad, su infinitud frente a la finitud humana, su trascendencia absoluta sobre todo lo creado y todo lo finito. La angustia que provoca el aislamiento del yo refuerza hasta su extremo la trascendencia de Dios sobre el lenguaje, sobre la palabra. Si veíamos anteriormente cómo el símbolo participaba, era puerta del misterio (el Nombre de Dios), en esta etapa se acentúa su trascendencia sobre el nombre, y la paradoja del poeta que, a pesar de ello, ha de emplearlo: “sobre este tener que usar los nombres, / sobre este gran temor de usar los nombres”. Se agudiza la crisis del lenguaje, que se constituye en un núcleo temático clave en el poemario, acentuando nuevamente el límite y la finitud del hombre que lo hieren en lo más hondo, en su vocación poética que asiste a una realidad que se le escurre sin poderla nombrar (2008, 320):

Y torno la vista, y nada

está, y me vuelvo a decir:

¡Si hace un momento estaba

donde tenía que estar, y lo llamaba

y me respondía lo que me tenía que responder,
y cantaba lo que tenía que cantar!;
y cuando iba a decirla una palabra
la tuve que inventar porque no la encontraba;
cuando tuve a punto la palabra
como una cierva en un arroyo,
había saltado como una cierva de mi vista;
y ni siquiera me quedé solo para poder decir
que la recordaba, porque seguía allí
el hecho mismo, pero de otra manera, y dolía
como una espina secreta que no se puede sacar,
como un remordimiento que se mete corazón adentro,
que vive de nosotros y es nuestro dolor mismo.

Frente al empleo de la exclamación en *Abril del alma*, llegamos aquí al reino de la interrogación, de la interpelación a Dios por las dudas, por la perplejidad que se atraviesa, cuestionándolo por ese no entender al que la angustia lleva al poeta (Muñoz Rojas 2008, 296): “¿No eres tú, Dios mío, el pan, la sal de la tierra? / ¿No eres la roca, el arroyo, el belfo ansioso? / ¿No eres la espera? / Dios de mi desesperanza (...)”.

Igualmente, si la afirmación reinaba en *Abril del alma*, crecen en este poema las negaciones, como se observa en “Oscuridad adentro”, que muestran una y otra vez la finitud del hombre, la contradicción que encuentra (y con la que tropieza) entre el deseo y la realidad, la aspiración y el término o culmen de las acciones (Muñoz Rojas 2008, 318): “De modo que los hombres / tienen el hacha pero no el árbol, / tienen la mano, pero no el fruto, / el temor, pero no la gloria, / el andar pero no el llegar, / y ni el comienzo, ni el fin, / ni el descanso, ni la nada. / Sólo el empujón y el aire / hacia el fruto y el temor y la gloria”. Esta fractura afecta igualmente a la unidad anteriormente sentida con la Naturaleza, y así el poeta pregunta a la encina que ha florecido de dónde

saca la esperanza. Es cierto que Dios y la belleza siguen habitando la Naturaleza⁵, pero al instante de plenitud sigue pronto la carencia y la oscuridad en la que queda el yo poético sumergido (2008, 320). La fuente de esta angustia puede encontrarse en la finitud, la mortalidad de cuanto contempla el poeta, la vanidad de cuanto hay en el mundo. Así se manifiesta con claridad en “Dios de lo alto” (2008, 326): “Todo en el mundo es vano, y no valen / el resplandor y sus consecuencias”. La angustia ante la caducidad de la vida aparta al yo del amor (centro y clave de la revelación en *Abril del alma*) para sumergirlo en el temor, el miedo, la angustia, el terror, e imágenes de la poesía existencialista como la del hombre arrojado a la tierra o golpeado y perseguido por un Dios inclemente (“duro Dios”, “Dios de mi terror con el que me muerdes”).

Sin embargo, no se hunde el poeta en la desesperanza. Todo el poemario está transido por la memoria y la espera. La memoria ayuda a permanecer y, finalmente, según se observa en el final del “Salmo”, es el recuerdo quien abre surco a la esperanza, y trae la canción esperada desde siempre, que “suena como nunca y nos calienta” (2008, 323). No es así abandonado el yo en la nada y el vacío; antes al contrario, experimenta la misericordia, de modo que la piedra puede expandir sus posibilidades y renacer purificada. Ciertamente, el Misterio va a hablar a través de los latidos del propio corazón, descubriendo cómo “nada vale en el mundo más que ese poco de temblor / que sobre la compasión se levanta” (2008, 326). No en vano serán la misericordia y la compasión elementos centrales en sus últimos poemas.

Podríamos concluir que si en *Abril del alma* asistimos a la vía afirmativa (*catafática*) de acercamiento a la divinidad, encontramos en *Oscuridad adentro* el predominio de la vía negativa (*apofática*). La negación que hemos visto en el poemario encuentra su raíz en Dios que es y no es cada uno de los atributos que se le otorgan, de ahí las contradicciones que afloran en el libro (“¿No eres la espera? / Dios de mi desesperanza”). Pero *catafática* y *apofática* no son en absoluto vías antagónicas, sino complementarias, pues si la primera acentúa la presencia de Dios en todo lo creado, la segunda es testimonio de su trascendencia.

⁵ Cf. el segundo poema de “Volando a Japón”, en el que la hermosura del campo evoca al poeta la belleza paradisíaca y la presencia de Dios en el Paraíso (Muñoz Rojas 2008, 307): “con una luz que se colaba de pronto entre las nubes / y creaba el mundo. / Y Dios se paseaba por la tarde / y se veía que Dios andaba por la tarde / entretenido en ella, / iluminándola y oscureciéndola”.

Es necesario reparar en el hecho de que tanto en la vía afirmativa anterior (la analogía impulsada por el encuentro amoroso) como en esta vía negativa, coexiste el impulso sublime, que trata de apresar el misterio, de dialogar o acercarse a lo absoluto a partir de una imaginería simbolista fuertemente unida a la Naturaleza y lo arquetípico y expresada a través de en un estilo con frecuencia grandioso (hímnico en *Abril del alma*, el salmo en algunas realizaciones de *Oscuridad adentro*).

En este contexto, destaca la novedad de un libro como *Objetos perdidos*. Se configura este libro, sin embargo (como ha observado Emilio Chavarría Vargas, 171) como un diálogo o apóstrofe a Dios (comparándolo este crítico con las *Confesiones* de San Agustín). En principio no habría un impulso más sublime que éste. No obstante, este diálogo se produce en un contexto claramente cotidiano, centrándose en los pequeños objetos de la vida, las escenas rutinarias del día a día, en poemas de corta extensión, con un lenguaje sencillo, coloquial en algunos momentos, que sigue el discurrir y los meandros del pensamiento (que se entrecruza con alguna voz ajena), con sus repeticiones y digresiones que producen momentos de ironía y humor (pues se representa la voz de un hombre mayor que puede perder de vez en cuando el hilo de sus pensamientos): “Y esa es otra cuestión: saberlo o no saberlo. / Ahora que ando tras tantas cosas que no encuentro, / que ando, como decía, perdona que me repita, / quién decía, desgraciado el que no se repite, / que ando a trompicones, buscando y repitiéndome, / ahora pierdo el hilo, y vuelvo al principio, / saberlo o no saberlo; espera un poco, / otra cuestión, cuestiones todo. Déjame / respirar un poco, un algo, un nada” (2008, 347). Como ha observado Emilio Chavarría (186) podríamos encontrar aquí el “sermo humilis”, que denomina “sublime cristiano”.

Este “sermo humilis” encuentra su razón de ser, precisamente en la humildad del sujeto (fuente de la perfección, como afirma Muñoz Rojas -2005, 69- en su carta sobre la perfección):

Es decir, que sin humildad no hay comienzo de perfección, en cualquier terreno que se intente. La humildad no tiene fin, como dice notablemente el verso de Eliot, “Humility is endless”, tras una lucha que ha sido su vida entera con la palabra y por la palabra. Es el suelo mismo de cualquier forma de perfección. Sin ella no hay partida posible, no vuelo en su busca. Es una recreadora en proceso continuo.

Tras la noche oscura de *Oscuridad adentro* no es extraño que encontremos un sujeto poético que busca a Dios entre pucheros, por emplear la frase teresiana, tomando a broma la propia fragilidad y pequeñez, las equivocaciones y los errores, el propio derrumbe del cuerpo⁶ (pierde el audífono y no se entera de una conferencia) y la ruina de la memoria (2008, 348): “Lo peor es que pase lo que me pasa ahora / mismo, que tenía un poema a punto y se me ha ido. / Estará traspapelado en mis papeles, el desastre que soy”.

Muñoz Rojas en *Objetos perdidos* parece sintonizar con la poética realista que en los años noventa triunfa en el panorama poético español. Así en el libro podemos hallar elementos autobiográficos: el yo poético es un poeta viejo, al que en algunos poemas (de carácter metaliterario) vemos tratar de recordar un verso olvidado (poema III), o un poema que tenía a punto para trasladar al papel (poema XII). También aparecen personas que guardan relación con el poeta, como Carmen y Cecilia (mujeres que cuidan de la Casería y a las que dedica el poema en el que se las nombra –con lo que se pone énfasis en su referencialidad, en su existencia real-), o anécdotas personales como la presencia de Wittgenstein en Cambridge en la misma época en la que estuvo el poeta (XXV), hecho que Muñoz Rojas ha señalado en su libro de memorias *La gran musaraña* (1994, 181). Se une esta creación de un personaje autobiográfico a la aparición de referencias externas locales (Madrid, Cambridge) o personales (Mrs. Thatchford, Joyce, John, Reverend Carter, “mi amigo Theo Redpath”) que crean un efecto de realidad, constituyendo un “pacto realista” con el lector (Iravedra 47).

Podemos observar cómo la búsqueda de la naturalidad (del “efecto” de naturalidad y sinceridad) conlleva un trabajo del verso que cristaliza en formas hasta este libro poco usuales en la obra de Muñoz Rojas, pues junto a poemas de ritmo endecasílabo, aparecen otros en los que se mezclan versos heptasílabos, decasílabos, octosílabos, eneasílabos: “Qué es lo que se me ha perdido, / porque algo indudablemente se me ha perdido / y no lo encuentro, buscando siempre / algo perdido (o seré yo el perdido?)/ Las gafas? Las llaves? Las gentes?”(2008, 346). En algunos casos, parece perderse el propio metro disolviéndose en la prosa (“Ahora que ando tras tantas cosas que no encuentro”), que se muestra recubierta con frecuentes

⁶ Claro ejemplo de esta ironía es el poema XVI, en el que el yo poético pierde el audífono y se pierde “lo que los sabios dijeron” (2008, 350).

coloquialismos (“está que si sí, que si no”)⁷. Se produce así el efecto de seguir el decurso del pensamiento, los meandros de la mente del poeta, al mismo tiempo que se crea el efecto de marchar a trompicones, la impresión de tropiezos continuos que el libro requiere (poema IX).

De esta forma, el tono sencillo, los coloquialismos, el verso poco enfático, el discurrir del pensamiento, el personaje anti-heroico e irónico, las alusiones autobiográficas, crean un efecto de confesión, producen un efecto de sinceridad del yo poético acorde igualmente con las formas actuales de realismo (como ha estudiado Araceli Iravedra -50- sobre la poesía de la experiencia). Así lo ha observado Chavarría (186), al resaltar el

(...) tono sencillo a través del lenguaje corriente e íntimo, unas experiencias comunes que todos compartimos. Se trata, por tanto, de un lenguaje coloquial e irónico más cerca de la expresión oral que de lo escrito, como corresponde a un libro que es, en cierta medida, una *confesión*. (...) Por supuesto, que no carece en absoluto de giros y figuras retóricas, como por otro lado corresponde también al tema que trata de comunicar, y para lo cual se vale fundamentalmente de un lenguaje aporético, de la apóstrofe y como veremos de una “ilusión referencial” que nos llevará a definir su estilo de un matizado realismo, mezcla de lo sublime y lo popular.

Aparece un universo referencial urbano, hecho que resulta revelador en un poeta como Muñoz Rojas para el que el campo desempeña una función tan destacada: autobuses, bancos, Seguridad (que parece aludir a un centro comercial, por tanto), la Universidad⁸. El espacio frecuentemente suele ser interior (casa, habitación –poema IV-

⁷ García (35) ha relacionado la búsqueda consciente de esta aparente imperfección con el universo incierto en el que se haya el sujeto, al tiempo que con la búsqueda en lo más cotidiano:

La voz poética de Muñoz Rojas prefiere no vencer sobre lo que dice, se deja vencer por la escritura, por la perplejidad, por la respiración del misterio, y eso confiere agilidad a una obra realmente viva y por tanto vivible: poemas que resultan adecuados al modo en que realmente vivimos: sin exceso de certeza, sin demasiada perfección, disfrutando y sufriendo el latido del mundo. La poesía surge a medias del saberse artificio y del buscar o encontrar una respiración que se parece a la respiración de lo cotidiano, la frescura de la conversación, el ritmo del vivir.

⁸ Se acompaña de la aparición de algunos (aunque pocos) objetos personales, artefactos de construcción industrial: “prótesis” (“audifono”), “gafas”, “paraguas”. Son objetos cotidianos alejados de los términos

), un espacio íntimo propio del realismo posmoderno que simboliza perfectamente la búsqueda interior (a través de la memoria y el recuerdo) que se desarrolla en el poemario.

Se configura de este modo un lector cómplice (propio de una poética realista), cuyo mundo referencial se identifica con el mundo referencial de la obra, que puede compartir, pues el mundo interno de referencia de la obra se integra sin reserva alguna en el mundo propio, externo, experiencial del lector (Villanueva 159-160).

En *Objetos perdidos* hallamos también con frecuencia la ironía, figura frecuente en el realismo postmoderno. En éste, la ironía vigila, corrige y contrapesa el tono emotivo con el tono crítico. De este modo, el poemario pasa del humor a la seriedad, de lo menudo a lo eterno, se rebaja el tono sublime, y se refleja así un universo en el que lo más pequeño puede ser la puerta de acceso al misterio. Este contacto no se logra por las virtudes del yo poético (viejo, casi ciego, desmemoriado), sino en su ruina y pobreza; este yo, que se ríe continuamente de sí mismo y de su labor literaria (“como un tonto escribiendo”), no se aferra a su debilidad (ni se paraliza por ella ni se complace en ella) sino que la relativiza, de modo que la humildad se transforma en la actitud que abre a la trascendencia.

Como observa Iravedra (72), en el realismo postmoderno, la ironía actúa, en este tiempo de escepticismo gnoseológico y relativismo moral, atenuando el énfasis en las creencias, sorteando dogmatismos, subrayando la complejidad de la realidad y su percepción. En *Objetos perdidos* sirve para presentar el espesor del mundo cotidiano, al tiempo que permite que un lector actual, posmoderno, acostumbrado a una literatura realista (y en bastantes casos nihilista, cuando no puramente materialista) pueda penetrar en un texto en el que el interlocutor principal es Dios. Pero este abrirse al misterio no se da sino en la incertidumbre, la inseguridad y las sombras de un yo que busca a tientas, y que consume su vida en esta búsqueda que no concluye, pues no se alcanzan certezas definitivas. El yo poético, sin embargo, vive en un permanente asedio al más allá, que se traduce en algunos casos en “poemas plagados de reiteraciones o estructuras prácticamente circulares” (Morón 269), que pueden recordar a los salmos de *Oscuridad adentro*.

prestigiosos de la tradición poética, pero que la vanguardia incorporó y la generación del cincuenta normalizó en la poesía española.

Por tanto, a pesar de compartir (como hemos señalado) rasgos del realismo que triunfa en España en los años noventa⁹, la búsqueda de objetos cotidianos se trasciende metafísicamente, apuntando a lo divino, al tiempo que se torna búsqueda metaliteraria, como ha señalado Juan José Lanz¹⁰: pregunta por el más allá, por las personas perdidas, búsqueda del nombre perdido en el poema. *Objetos perdidos* es una auténtica aventura que narra el propio buscar, sumergiéndose en el lenguaje, de manera que podemos observar cómo se prolonga en él el cuestionamiento de la propia palabra poética antes analizado. El poeta no sólo trasciende los objetos perdidos que se transforma en búsqueda metafísica, sino que trastoca las palabras (Morón 266), rehaciéndolas hasta encontrar el sentido verdadero al que han de apuntar (2008, 349):

Llevo tanto tiempo perdiendo el tiempo,
sin saber cómo lo pierdo, ni dónde
como no sea en tu regazo. Me gustaría
guardarlo para necesidades urgentes,
como ésta de tu regazo donde

⁹ Julio Neira (210) ha observado esta relación de *Objetos perdidos* con las generaciones jóvenes del momento, así como hasta qué punto en el poemario de Muñoz Rojas se trascienden estos rasgos:

(...) las promociones más jóvenes encontraron una voz desinhibida que dice la angustia de la vivencia de lo cotidiano y consigna las debilidades de la vejez, siempre consciente de sí misma, siempre digna. El extravío de las gafas, el olvido de un nombre bien conocido, etc., episodios banales que jalonan nuestra existencia diaria alcanzan en sus versos una dimensión de símbolos de un lento consumirse en la hoguera del tiempo. Mirada a lo inmediato, al entorno doméstico que, aunque trascendido en Muñoz Rojas, sintonizaba bien con la poesía de las promociones más recientes.

¹⁰ Cfr. Lanz (129):

Voluntad expresiva y aspiración cognoscitiva confluyen en la poesía de Muñoz Rojas, donde la revelación acontece en el momento en que lo que se sabe intuitivamente se materializa verbalmente en el poema para ser expresado y compartido en una palabra entrañada y cordial (...). La búsqueda metafísica se funde, de este modo, en sus últimos libros (...), con una búsqueda metalingüística, metapoética, si acaso no había sido siempre así. El juego antitético, la ironía, cierto distanciamiento que subraya el tono a veces escéptico y desesperanzado de estos libros, la construcción alegórica de sus poemas, son modos de manifestación de una búsqueda que acontece fundamentalmente en el lenguaje. Si la vida es para el poeta “un montón de objetos perdidos”, es en el “nombre”, de evidentes reminiscencias juanramonianas, donde se recupera; es en la palabra donde se revela el verdadero sentido de ese “rumor interior”, de ese simbólico “andar por dentro”, que sólo se constata en el momento en que es expresado lingüísticamente.

dejar para siempre y nunca el tiempo

que dicen que se pierde.

Pues si *Objetos perdidos* es una pregunta por la memoria, por el destino de lo que se pierde, termina finalmente con una respuesta sapiencial (y, por tanto, espiritual), como observamos en las dos acepciones de “perderse” que se reflejan en el libro: por una parte, “echarse a perder” (“No dejes que me pierda, Señor”) como alejarse de Dios; por otra parte, entregarse, pues perderse por amor (“dejarse el alma”, como en el poema XIII) es ganar¹¹. Esta última inversión evangélica trastorna semánticamente el poemario y propone un horizonte de comprensión abierto a la esperanza, pues aquello que se pierde en el amor, perdura (2008, 355):

Son, pero no objetos,

que no se pierden nunca, aunque se pierda.

Acaban reapareciendo

otros con nombre, Gabriel, Algie,

y los demás sin nombre, no olvido,

siguen para siempre,

viven en nosotros mismos.

La pérdida de la memoria representa una alegoría del hombre postmoderno, que ha perdido la visión unitaria del mundo, y naufraga entre fragmentos cuyo sentido es incapaz de reconstruir. Perdido en este universo lleno de huecos, de zonas oscuras, se esfuerza por dar una dirección a sus pasos, como el sujeto poético de *Objetos perdidos*, tropezando una y otra vez, andando a tientas, según se declara en el poema XXVI. Y sin embargo, en la memoria se encuentra la palabra y el nombre (versos que se recuerdan, oraciones que vienen traídas por el hilo del discurso), que abren a un más allá, a un misterio siempre intuido y sentido, cuya revelación puede surgir en cualquier instante. Así esas palabras (“Silencio y Soledad. / y su fruto la paz”) del poema XVI,

¹¹ Si los objetos cotidianos se trascienden simbólicamente, también las frases hechas se convierten en emblemas tras ser reinterpretadas espiritualmente: “Para qué sino para perderse está la cabeza?” (2008, 353).

semejantes a las palabras sustanciales de San Juan de la Cruz, que alimentan el alma y la salvan.

Reinventa en este libro Muñoz Rojas el acceso a lo divino, a través (como indica metapoéticamente el poema XXV) de un perderse en los meandros de una conciencia cotidiana en la que, de repente, tiene lugar un hallazgo, el descubrimiento y la verdad. Emplea elementos de estética del realismo posmoderno, pero los trasciende en una búsqueda metafísica que acaba convirtiendo los objetos en símbolos, y todo el libro en una alegoría del hombre perdido en el universo, preguntando por su sentido. Y a pesar de los momentos de oscuridad y rebelión, se espera la voz que dice: “No busques más lo que tienes delante” (2008, 352).

Por último, no podemos dejar de apuntar cómo en otras obras (por ejemplo, en la sección “Cuestiones” de *Entre otros olvidos*) asistimos a la palabra que se contrae, cuestionándose a sí misma, contemplamos la lucha con el lenguaje en un poema breve, tenso, que guarda ciertas semejanzas con la estética del silencio y que refleja la necesidad de limitar el propio yo para acceder a la trascendencia, al sentirse condenado una y otra vez en el “yo”: “los muchos fantasmas del yomismo / que soy, / si me desenterrara y me rayera / de este yomismo que soy, / quizá sería un hombre libre”(2008, 365) . Sin duda, se continúa y profundiza aquí una de las líneas de la poesía simbolista, consciente de la “cortedad del decir”, de la insuficiencia de la palabra ante el misterio. Se retoman tópicos tales como el “nullus sermo sufficiat”, el “flatus vocis”, la “inefabilidad” (Parejo 616), y tiene lugar en los poemas una crítica metaliteraria del lenguaje. Esta conciencia arroja en unos casos al poeta en el sentimiento de la inutilidad, en otros lo lleva a la invocación al Espíritu Santo.

Como hemos observado en la presente investigación, a través de la obra de Muñoz Rojas asistimos a un continuo cuestionamiento de la forma, que se rehace para poder acercarse al Misterio que trata de hacer presente en su palabra y al que toda su creación apunta. Esta es la base de la perfección artística y la perfección cristiana, como él mismo señala en su carta de Gredos (Muñoz Rojas 2005, 70):

Aquí andamos buscando algo, y como aquella buena mujer que decía que cuando llegara el momento de hallarse delante de Dios y Dios le preguntara: “¿Qué has hecho, mujer?”, sólo podría decirle: “Se me ha pasado la vida perdiendo cosas. Todo se me ha perdido. Y se me ha ido el tiempo

buscándolo. Señor, no he hecho otra cosa que buscar lo que se me ha perdido”. Así nosotros andamos perennemente buscando lo que se nos ha perdido. Lo que se nos ha perdido y está en nosotros mismos. El querer lo bueno está en nosotros, Lo que pasa es que está en lo oscuro de nosotros, que sólo con una luz que no es nuestra podemos encontrarlo.

Muñoz Rojas vive en una búsqueda y cuestionamiento permanentes de la forma que es trasunto de una búsqueda metafísica que tiene por campo de actuación su propio interior. De la contemplación de la belleza de lo creado a la angustia ante la finitud, del presentimiento de un más allá que se apunta en la banalidad del día a día a la plenitud del amor, Muñoz Rojas trata de trasladar a los versos (en lucha continua con la forma) el Misterio que acosa y por el que vive acosado. En este sentido, es plenamente un poeta religioso, en el que se puede apreciar “el hondo recogimiento interior, el pasmo que conlleva una actitud religiosa” (Muñoz Rojas 1996, 26).

Abrams, M.H. *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor, 1992.

Areopagita, Dionisio. *Obras completas*. Madrid: BAC, 1995.

Chavarría Vargas, Emilio. “La doble naturaleza de los *Objetos perdidos* de José Antonio Muñoz Rojas”. *Analecta Malacitana*. XXII, 1 (2004): 169-189.

Cuevas, M^a del Rosario. “Poesía y biografía en José Antonio Muñoz Rojas”. Ed. Antonio A. Gómez Yebra. *Patrimonio Literario Andaluz*. I. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2007.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.

García, Álvaro. “Muñoz Rojas y la sencillez cotidiana”. *El Ciervo*. 705 (2009): 35-38.

Granada, Fray Luis de. *Introducción del símbolo de la fe*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Iravedra, Araceli. "Palabras de familia gastadas tibiamente: Notas para la historia de un paradigma lírico". *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor, 2007.

Lanz, Juan José. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 713 (2009): 119-130.

León, Fray Luis de. *De los nombres de Cristo*. Madrid: Cátedra, 1982.

Morón Olivares, Eva. « "Entre inventar y sentir..." Tres poemarios de José Antonio Muñoz Rojas". Coord. Amelina Correa Ramón, Remedios Morales Raya, Miguel D'Ors. *Estudios literarios en honor al profesor Federico Bermúdez-Cañete*. Granada: Universidad de Granada, 2008. 265-272.

Muñoz Rojas, José Antonio. *La gran musaraña*. Valencia: Pre-Textos, 1994.

Muñoz Rojas, José Antonio. *Ensayos anglo-andaluces*. Valencia: Pre-Textos, 1996.

Muñoz Rojas, José Antonio. *Rescaldos*. Sevilla: Editorial Point de Lunettes, 2005.

Muñoz Rojas, José Antonio. *Obra completa en verso*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Pérez Parejo, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje: De la generación de los 50 a los novísimos*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.

Plotino, *Enéadas I-II*. Madrid: Gredos, 1982.

Senabre, Ricardo. *Estudios sobre Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

