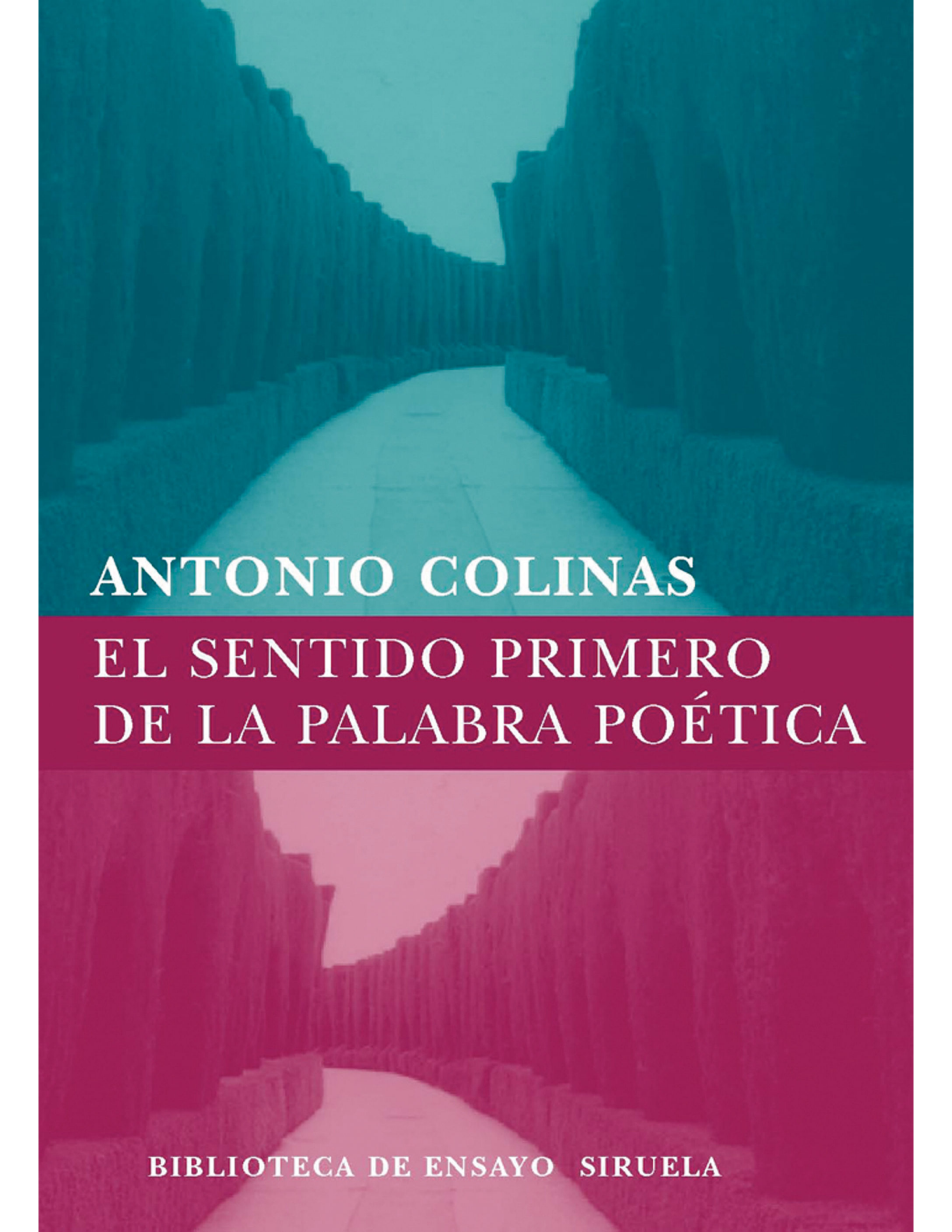




ANTONIO COLINAS

EL SENTIDO PRIMERO
DE LA PALABRA POÉTICA

BIBLIOTECA DE ENSAYO SIRUELA

ANTONIO COLINAS

**El sentido primero
de la palabra poética**



Ediciones Siruela

Índice

Cubierta

Portadilla

Introducción

Nota a esta edición

UNO

El sentido primero de la palabra poética

Paisaje mediterráneo y teoría lírica

Actualidad y esencia de lo griego

Cosmogonía del libro I de las Geórgicas

Goethe, Catulo y Sirmione

Otoño pleno

DOS

Hacia el mensaje esencial de Jorge Manrique

Florenia: ciudad a la luz del conocimiento

Leonardo da Vinci frente al tiempo

El romanticismo que surgió de la metrópoli

El infinito en Leopardi y el infinito poético

TRES

Nuevas notas para una Poética

Antonio Machado: dudas de hoy, poesía de siempre

Rilke: la soledad fecunda

Una etapa decisiva de Juan Ramón Jiménez

Ezra Pound: la palabra como «voltaje»

La poesía trascendente de Pessoa-Caeiro

Sobre la recuperación de Pasternak

Tres temas del Canto general de Pablo Neruda

El silencio de Vicente Aleixandre

Luis Cernuda: la lección de las ruinas

Miguel Torga: una poética de la tierra, una poética del noroeste

El pensamiento inspirado de Octavio Paz

Nostalgia y evocación del sur y de sus poetas

El compromiso del escritor con su soledad

El poema y su contenido: un lenguaje nuevo

CUATRO

La carta que no envié a María Zambrano

La llamada de María Zambrano

Otra semblanza

Una lectura de El hombre y lo divino

Tres entrevistas

En casa de Eugenio Montale

Entrevista con Pablo Neruda

Sobre la iniciación. Una conversación con María Zambrano

Notas

Créditos

Antonio Colinas

**El sentido primero
de la palabra poética**

Biblioteca de Ensayo 59 (Serie Mayor) Ediciones Siruela

Introducción

Sólo unas palabras para revelar por qué este libro tiene para mí –tanto en su sentido global como en su concreción– el verdadero carácter de una Poética. En él he escrito sobre algunos de los creadores que más he amado, que más me han influido, que más cercanos han estado a una verdad imperecedera, al fulgor del arte. En todos ellos, vida y obra no sólo están entrañablemente fundidas, sino que también han acabado siendo testimonios ejemplares en el tiempo.

Hecha esta primera salvedad, se comprenderá mejor el título de esta obra: *El sentido primero de la palabra poética*. El lector no encontrará necesariamente en sus páginas unas coordenadas estrictamente literarias para la poesía. Siempre consideré que el fenómeno de la creación poética rebasaba los límites de un género literario, tenía para mí un carácter interdisciplinar que afectaba a la totalidad del ser. Por esta razón, al margen del ensayo que da título al libro, y que lo abre, siempre se buscan en él los caminos de la flexibilidad y del universalismo. A veces, personas o lugares ajenos a un mundo estrictamente literario, también me han servido para tener una visión *poética* del mundo. Los textos que he escrito sobre las ciudades griegas, sobre Florencia o sobre una de las obras de Leonardo da Vinci, señalan esta excepción. También esa especie de manifiesto que es «El compromiso del escritor con su soledad».

Desde el pensamiento oriental más primitivo, el conocimiento humano –comenzando por el poético– tiende a eliminar las dualidades. Como un eco de las teorías de Hermes Trimegisto, los maestros sufíes nos recordaron que no se puede comprender el macrocosmo sin valorar el microcosmo, el Todo sin apreciar las partes. Por ello, nunca he podido tener una visión *poética* (total) del mundo sin beber de los manantiales de las distintas formas del arte y, por extensión, de cada una de nuestras vivencias. Más allá del sentido general de mi exposición, he querido subrayar autores y temas, ciudades y ruinas –signos, símbolos– de cuatro tiempos decisivos para la creación artística universal: el mundo grecolatino, el renacimiento italiano, el romanticismo y la edad contemporánea. En el ensayo inicial –su primer esbozo fue una conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca– he luchado por resumir esos cuatro tiempos decisivos para el espíritu humano.

Al final del libro, he recogido tres de las entrevistas que hice años atrás; he dejado hablar directamente de la poesía a tres escritores. Ellos me ofrecieron, por medio de la palabra viva, tres de las visiones diferentes que se pueden tener de la poesía y de los

poetas. En las palabras de Eugenio Montale se evidencian las inquietudes del literato común, anécdotas y circunstancias de lo poético provisional. En Pablo Neruda –un poeta que acusó la tensión del siglo XX y que se debatió entre el compromiso social y el intimismo lírico– habla la voz de la naturaleza, el poeta cosmovisionario.

En fin, en las palabras de María Zambrano se funden razón y corazón maravillosamente, la poesía tiende su *vuelo*, pretende ser lo que siempre ha sido para una cadena de iniciados: luz de otra vida, luz del *más allá*. «Hay, sí, razones del corazón, hay un orden del corazón que la razón no conoce todavía», nos ha recordado, en una bella paráfrasis, María Zambrano en *Hacia un saber sobre el alma*. Son sobre todo estas razones las que yo he intentado fijar en mi libro.

A. C.

Ibiza, julio de 1988

Nota a esta edición

El Fondo de Cultura Económica publicó este libro en 1988 y enseguida tuvo un buen eco en España y en América. Se agotó pronto y, desde entonces, dormía el sueño de los justos junto a otros libros míos que no han sido reeditados. Ahora –veinte años después– vuelve a ver la luz gracias a la generosa acogida de Ediciones Siruela. He vuelto a leer con calma sus páginas y he visto que resisten la prueba del paso del tiempo, sobre todo en ese enfoque –nada erudito, heterodoxo, inusualque quise darle a su contenido. Por ello, en lo esencial, el lector encontrará el mismo texto de entonces, aunque muy pulido en algunas de sus palabras y expresiones.

Sin embargo, ahora he deseado completar aquel *sentido primero* que deseaba darle a los temas de Poética. Y lo he hecho aportando algunos ensayos nuevos que me parecen fundamentales y que vienen a reforzar cuanto de sustancial quise decir en su día sobre los temas tratados. El capítulo sobre Jorge Manrique lo he rehecho a la luz de su gran poema y el ensayo que dedico a Giacomo Leopardi y al sentido de *infinitud* en su poesía –en sus inicios fue una conferencia que di en Italia, en la Universidad de Pavía– viene a ser ahora como el *eje* divisorio de este libro.

He añadido también dos textos sobre Juan Ramón Jiménez que hacen referencia a una etapa muy significativa de su poesía que amo mucho, la de la primera década del siglo XX. Detenerme igualmente en el estudio de las poéticas de dos grandes escritores portugueses –Fernando Pessoa y Miguel Torga– me ha parecido primordial. Y he deseado fundamentar más teóricamente los temas estrictos de Poética añadiendo dos ensayos que abordan la poesía como *palabra nueva*; en un caso, basándome en el ejemplo de poetas que admiro; en el otro, sustentándolo en aspectos de mi propia obra. Estos cuatro textos fueron también presentados previamente en distintos foros de la universidad salmantina. He querido asimismo crear un apartado especial para ensayos de ayer y de hoy sobre María Zambrano, rescatando también la entrevista que le hice a la pensadora y poniéndole a ésta un preámbulo explicativo que la justifica.

Considero *El sentido primero de la palabra poética* mi primer libro teórico significativo y me alegra que hoy se reavive con esta nueva edición. Este libro también es un complemento ideal de otra obra, a la que remito al lector interesado, en la que también trato con flexibilidad los temas de Poética. Me refiero a los dos tomos de *Sobre el pensamiento inspirado* (2001). Quisiera terminar agradeciendo a mi admirado amigo

Ignacio Gómez de Liaño los consejos y sugerencias que me dio con vistas al relanzamiento de este libro.

A. C.

Salamanca-Ibiza, verano de 2007

El sentido primero de la palabra poética

UNO

El sentido primero de la palabra poética

Un tema como el que nos hemos propuesto –la interrelación entre poesía y pensamiento– nos lleva forzosamente a sobrevolar problemas esenciales del ser humano. Y este planteamiento, a su vez, nos conducirá a poseer una visión global de la existencia y de los diversos sentidos que ésta puede adquirir. De entrada, yo hablaría de tres sentidos primordiales a la hora de ser fiel a este criterio de globalidad: un sentido poético de la existencia, un sentido científico de la existencia, un sentido sagrado de la existencia.

Al trazar ya este mágico y comprometido triángulo de la poesía, la ciencia y lo sagrado, la interrelación entre los tres vértices del mismo queda ya formalmente establecida. Luego, claro está, disponemos de la razón. El hombre reflexiona sobre esos tres vértices, unas veces por medio de conceptos iluminados y rigurosos, otras con una ligereza o un aburrimiento de dudosa utilidad. Pero, a fin de cuentas, la reflexión –como el sentimiento– nutre las fibras del ser y corre con los manantiales del conocimiento, cualesquiera que sean el caudal y la dirección que estos manantiales tomen o posean.

Ante tan compleja encrucijada, siempre me gusta recordar una frase de apoyo de Albert Einstein, densa y transparente como el más puro de los vidrios. Dice Einstein en su ensayo *Mi visión del mundo*: «La experiencia más hermosa que tenemos a nuestro alcance es el misterio. Es la emoción fundamental, la cuna del verdadero arte y de la verdadera ciencia». Y añade para señalarnos el tercer vértice del triángulo a que antes me refería: «Fue la experiencia del misterio la que engendró la religión». Por otros caminos, dos versos de Antonio Machado me parecen un excelente complemento de los juicios del gran científico: «El alma del poeta / se orienta hacia el misterio».

Quien ha citado la palabra *misterio* es un poeta, pero antes la ha pronunciado uno de los científicos más lúcidos de nuestro tiempo. El humanismo profundo de ambos rompe la barrera de los férreos encasillamientos de los especialistas y sus ideas nos resultan de un valor incalculable. He visto siempre en este concepto de *misterio* un sinónimo de lo que he venido llamando, al hablar de temas de Poética, *segunda realidad*; es decir, una realidad que está detrás de la aparente, de la cotidiana, pero que –inaprensible– siempre ha subyugado y exaltado al hombre. El poeta –o lo que Anthony Shaftesbury llamó *el segundo Hacedor*– sería el encargado de interpretar y de desvelar esa *segunda realidad*.

Cerraré el círculo de este preámbulo recordando una nueva frase de Einstein; con ella recuperaré el término *razón* y nuestro triángulo iniciático se habrá transformado en un cuadrado. [Sentimos] –añade Einstein– «que existe algo que no podemos alcanzar», algo

que nos conduce «a la razón más profunda y a la belleza más deslumbradora». ¿Razón profunda y belleza deslumbradora? Ya tenemos aquí juntos, o enfrentados –quién sabe– al pensamiento y a la poesía. Pensamiento y poesía son, pues, de entrada, caminos diversos que conducen a una misma meta, la que está detrás de la realidad aparente y engañosa: una realidad enquistada en el *misterio* y que es la que da sentido de trascendencia a los seres humanos.

La palabra en los orígenes

No hemos necesitado de los sistemas de pensamiento, ni de los espasmódicos esfuerzos de cualquier poética de vanguardia, para conocer una clara verdad: la de que, a la hora de plantearse los grandes temas del ser humano, la interrelación no es sólo una sino múltiple. Y debo aclarar también que de los conceptos de ciencia y poesía no he hecho uso con un sentido exclusivamente práctico, sino con aquel fin revelador, casi sagrado, de los románticos. Nada tiene que ver tampoco la ciencia con los abusos tecnológicos que nos han llevado en la actualidad a la crisis de la utopía de un desarrollo infinito, al saqueo de la naturaleza o a lo que Jünger ha reconocido radicalmente, en sus recientes Diarios, como el progresivo «exterminio de la clase campesina».

Sentido revelador de los románticos y también del hombre de los orígenes. Desde aquellos orígenes la poesía surge en una atmósfera misteriosa, de sentidos múltiples. En sus inicios, la palabra poética podía ser, a la vez, invocación, ensalmo, amenaza, imprecación, plegaria... Por ello, podemos afirmar que la poesía era simplemente el lenguaje de que el hombre se servía para hablar con los dioses. El hombre utilizaba entonces la palabra incluso para hablar con la Divinidad. O para imitarla. De esta manera, en las estéticas arcaicas –como afirmó Eliade– «las obras del arte humano son una mera imitación de las del arte divino».

La palabra poética le sirve también al hombre primitivo para desvelar ese misterio a que antes me refería y que no es un misterio necesariamente religioso, sino que más bien atañe al sentido sagrado de la naturaleza. No es extraño comprender que entre los primitivos la realidad es casi inexistente. Inexistente por terrible. Pero a la vez fue motivo de adoración. Desde su desconocimiento de tantos temas, para el hombre primitivo la realidad era, simple y llanamente, un misterio absoluto.

Más difícil nos sería precisar si el hombre primitivo accede a ese misterio como *artífice* o como *artista*; como un ser que *labora* la realidad o como un ser que la *revela* y la llena de trascendencia. La palabra poética (y esto es lo que sobre todo queremos señalar al remontarme a tan remotos orígenes), es una necesidad primordialísima del ser humano. La palabra poética posee un sentido que, desgraciadamente, hoy en buena parte

ha perdido, pero que, a lo largo de los tiempos –como luego veremos– sí ha poseído de forma deslumbradora y profunda.

El que el hombre haya hecho uso desde los orígenes de esa palabra, ora como artífice, ora como artista, nos vuelve a sumergir de lleno en la vieja contienda entre pensamiento y poesía. Y por decirlo de una forma apresurada, pero radical, el pensamiento consecuentemente sería *lo debido al hombre* en tanto que la poesía sería *lo debido a los dioses*.

Pero esta división que hoy nos podría parecer impropia o radical en exceso es, en el fondo, pura falacia, pues las relaciones subterráneas entre ambos conceptos son muchas y, a lo largo de las distintas culturas, ha habido autores que se han encargado de fundir ambos conceptos en uno solo. Existe una verdad, pero también muchas verdades y, al mismo tiempo, no existe ninguna verdad. Esta especie de galimatías lo podemos clarificar enseguida si recordamos unas palabras decisivas de Platón: «Todo es uno y todo es diverso».

La palabra en armonía

No podríamos seguir adelante con nuestras conjeturas sin asentarlas sobre este pensamiento tan simplista, pero tan soberbio, que leemos en el *Sofista*; pensamiento que quizá proviene de más remotas fuentes. La sabiduría helénica descansa sobre el principio de *unidad*, pero el de unidad es concepto que resuena de otras músicas y, en concreto, de la del pensamiento primitivo oriental.

Cuando con Heráclito buscamos la unidad primordial y en movimiento de las cosas, no hacemos sino rememorar el deseo que Lao Zi sentía en sus sentencias de fundir los contrarios. Para el taoísmo, al igual que para los pitagóricos y para Platón, esta lucha de contrarios, esta contraposición terrible de tendencias, engendra la *armonía*. He utilizado estas digresiones nada nuevas para llegar a este concepto de *armonía* que tanto importa a la hora de buscar relaciones entre pensamiento y poesía, y que yo he intentado apresar, por la vía de la contemplación, en mis dos *Tratados de armonía*.

Pensamiento y poesía aparecen unidos de nuevo en la medida en que la armonía es condición que caracteriza a ambos conceptos, que a su vez comparten. Parece, en consecuencia, como si pensamiento y poesía no sirviesen por sí mismos para cumplir sus respectivas funciones e hiciese falta una confluencia de extremos para lograr resultados plenos, para alcanzar un conocimiento *absoluto*.

En ocasiones, la razón pura se ha mostrado incapaz de superar ciertos límites. La poesía –por cuanto dijimos al referirnos a la palabra de los primitivos–, por su carácter de ensalmo o de plegaria, parecía ascender a cotas más altas del conocimiento, aunque ello fuera a costa de seguir vías irreflexivas y senderos nada sistemáticos; abismos, en una palabra. La poesía rompe, sin más, la razón; la poesía quiebra el pensamiento para seguir

su indagación a través del bosque umbrío, lleno de engañosos espejismos, del conocimiento humano.

En definitiva, para que el poeta pueda crear –según nos recuerda Platón en su *Íón*– necesita «haber dejado de ser dueño de su razón». No vamos a entrar aquí en el llamativo concepto –también platónico– de si el poeta está, o no está, «inspirado por un dios». Algo iremos entreviendo sobre este particular, pero tanto se ha abusado del carácter irreal, evanescente de la poesía, tan agotado está el concepto de «inspiración», que preferimos quedarnos de momento en los umbrales de la cuestión.

Lo cierto es que la creación poética lleva consigo un cierto grado de sinrazón, de enajenación, o como queramos llamarlo; extravío –«dislates», los llamó Juan de la Cruz en el prólogo a su *Cántico*– que están poderosamente en pugna con una exposición sistemática. El poeta –inspirado, como decía Platón, o entusiasmado, como exigían los románticos– se mueve dentro de otros límites. ¿O acaso no pone límite alguno a cuanto dice o pretende decir, y de ahí provienen sus conquistas y sus derrotas? No me gusta creer en un sentido trágico-prometeico de la palabra poética. Prefiero creer en esa armonía que funde musicalmente los extremos por medio de la palabra y que le niega a la vida su fin fatalista. O, simplemente, como pienso últimamente, habría que hablar de un muy especial estado de ánimo en *plenitud*.

Hay, por tanto, una desconfianza originaria de la poesía hacia la razón. Y viceversa. No hacia la reflexión, o hacia un cierto grado de reflexión. O hacia ese otro concepto – más común a ambas– que es el de meditación. ¿Pero puede verdaderamente la poesía, desde ese mayor grado de sinrazón, de irracionalismo, llegar más lejos, llegar *más allá*? ¿Han podido los saltos en el vacío y los excesos formales de las vanguardias contemplar, o sólo entrever, la *luz* de un conocimiento absoluto? Hoy ya casi nadie cuestiona la crisis del concepto de «vanguardia». O, al menos, de cuanto en este concepto hubo de más gratuito y provisional. (Lo veremos más adelante con más detalle en el capítulo que dedicamos al ensayo de Octavio Paz.)

Los hallazgos verbales, los fogonazos de la palabra de un Rimbaud, de un Mallarmé, de un Ezra Pound, ¿nos comunican toda la verdad o sólo son faros que se encienden y se apagan en la noche borrascosa del ser? ¿Faros que iluminan estelas en la noche marina o avanzadillas del acantilado, del abismo? ¿Existe ese sentido originario, primordial, de armonía –es decir, de sabiduría iluminadora– en los espasmódicos, cuando no irritados, logros de la vanguardia? ¿O, como afirmaba muy bien Machado, sucede simplemente que «en Arte los novedosos apedrean a los originales»?

Por razones distintas de las que aquí he expuesto, Adorno subraya en las primeras páginas de su *Estética* ese escepticismo hacia los logros de las vanguardias. «Los movimientos artísticos de 1910 se adentraron audazmente –nos dice–, por el mar de lo que nunca se había sospechado, pero este mar no les proporcionó la prometida felicidad a su aventura [...]. Y es que la libertad del Arte se había conseguido para el individuo, pero estaba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad.» Sin

embargo, unas páginas más adelante, Adorno quizá yerra al considerar que la aventura poética de un Rimbaud fracasa por el hecho de que éste cambiara la poesía por lo que él llama un «trabajo de asalariado».

Naturalmente Rimbaud –como ya antes hicieran Hölderlin o Leopardi– no tuvo que elegir de forma tan burda entre poesía y negocios, sino entre poesía y silencio, entre poesía e impotencia, entre poesía y autoinmolación. Rimbaud no le da la espalda a la poesía por sentirse fracasado, sino quizá para buscar el silencio y, de esta forma, evitar –sin éxito, por cierto– su autoinmolación.

Aquí dejo contrastadas apresuradamente estas ideas, indicativas –escépticas– de que no siempre la irreflexión y la sinrazón sistemáticas que antes le atribuía a la creación poética es terreno firme, camino seguro para una iluminación total del hombre. Queden aquí señaladas esas ideas como expresión del divorcio existente entre pensamiento y poesía, entre los distintos medios que ambos utilizan para revelarse.

Claves para una Poética

¿No será, por tanto, necesario buscar una vía intermedia, un camino que goce, a la vez, de los dones de la reflexión y del sentimiento? ¿No será posible un punto intermedio? Y digamos ya nombres: ¿no ha sido posible esa fusión, ese entramado de pensamiento y de ensueño poético en Parménides, en Juan de la Cruz, en Novalis, en Antonio Machado, por citar sólo cuatro ejemplos, lo más dispares y lo más alejados entre sí en el tiempo? En los versos de Parménides, en el *Cántico* sanjuanista –comentados sus versos o no–, en los versos y prosas de Novalis, en los de Machado –apoyados o no en las disquisiciones de sus heterónimos–, ¿no hay ese fondo unificador, esa armonía de la palabra musical, esa fidelidad a verdades últimas?

En el tiempo existe una base de obras suficientes para afirmar que esa fusión se ha logrado. En ciertos hitos de la literatura universal se ha conseguido una palabra creadora que no sólo está definida por su carga de reflexión y de ensoñación. Disponemos de obras esenciales que vienen, ante todo, definidas por su *verdad* inmanente. Pero, con razón, uno podría preguntarse: pero, ¿qué es la verdad?, ¿qué es lo verdadero? ¿La verdad es el sentir o la verdad es el pensar? ¿No será, quizá, la verdad el *revelar*? En cualquier caso ya estamos de nuevo con el «nudo» deshecho, con la razón deshecha, que creíamos tan bien atada. Y, a modo de consuelo, volvemos a repetirnos con Platón: «Todo es uno y todo es diverso».

Simplifiquemos un poco más las cosas y veamos la posibilidad de atar de nuevo algunos cabos que vayan entramando esta exposición llena de riesgos. Pasemos una vez más por alto, para no extraviarnos, el posible carácter «divino» de toda poética seria; carácter divino que Machado –como una resonancia platónica– también nos recuerda: «El poeta –dice por boca de Mairena– se hace con el auxilio de los dioses». Y en otro

momento, como ya hemos recordado atrás, afirma muy bien en dos de sus versos: «El alma del poeta /se orienta hacia el misterio».

Otros, por el contrario, afirmarán sin más que la poesía sólo es un género literario, que únicamente se distingue de la prosa por su disposición vertical, por la estructura cortada del verso. ¿Tiene la palabra poética –como han afirmado algunos–, un simple papel testimonial? Pero, en este caso, ¿no cumplirían mejor otros géneros –el artículo, el ensayo– ese papel de testimonio, de denuncia? Recordemos la sugerencia de Pound: «Nunca digas en un mal poema lo que puedes decir en un artículo excelente».

¿Y qué decir de quienes piensan que la creación poética es, sin más, el fruto del trabajo cotidiano, de un proyecto, metódico y voluntarioso de la mente? No cabe duda que entre la concepción divina de la poesía y la concepción de la misma como una simple labor del esfuerzo humano, de la voluntad, existe una notable diferencia. Una vez más hemos de reconocer que hoy el sentido primero, iluminador, de la palabra poética se ha extraviado, ha perdido su equilibrio, y ya no lleva consigo aquella «imitación de los arquetipos», aquella repetición de «gestos paradigmáticos» de los orígenes.

Creo que, en lo esencial, el poeta fundamental no describe, ni divierte, ni testimonia. En lo fundamental, la palabra poética *revela*. Aparece así la poesía como una vía de conocimiento, como una profundización en aquel misterio de la existencia a que comenzamos aludiendo, hacia el que según Machado el poeta se *orienta* y al que también se refirió Saint-John Perse con un mismo término. «Poesía –dijo Perse en su discurso de recepción del Nobel– es profundización en el *misterio* de la existencia.» La poesía es, pues, el hilo conductor que une por medio de la palabra la armonía del ser con la armonía del Todo. Y en esa unión, y en esa conducción –en esa prodigiosa analogía– el poeta va haciendo sus preguntas, que obtendrán, o no obtendrán, respuesta.

Pero, en realidad, ¿no estará haciendo el hombre las preguntas de siempre, las preguntas repetidas en el tiempo y diferentemente interpretadas en cada época, sobre el amor, la muerte, el tiempo, la naturaleza, lo sagrado? Bajo este punto de vista bien podemos aplicar el mito del eterno retorno al conocimiento poético, a un conocimiento que ha pretendido ser absoluto a lo largo de los tiempos.

La poesía sería, bajo tal perspectiva, un medio para «solidarizar al hombre con el Cosmos», con un tipo de realidad «trascendente e indestructible» que le conduzca a la unión de lo que un sufí, Abenarabí de Murcia, llamó las esferas del macrocosmo y del microcosmo, a la *liberación*, en una palabra.

La cadena iniciática: sus eslabones

Este proceso armonioso y unitivo se ha dado, como ya afirmamos, a lo largo de las distintas civilizaciones. La poesía revela una sabiduría perenne. Por eso, no tenemos por menos que sonreír cuando hoy se nos dice con ligereza que la poesía está en crisis frente

a otros géneros más comerciales, o que puede incluso llegar a agotarse. Si la poesía ha perdurado desde el siglo XX antes de Cristo en China y desde Homero hasta hoy ¿por qué habría de desaparecer? Sabemos muy bien que ella es algo consustancial al ser humano, a la experiencia de ser y sentir.

Así que existe esa relación o *cadena iniciática* a lo largo de los tiempos, esa sabiduría perenne de la palabra iluminada e iluminadora. Una cadena que une la palabra inspirada, en la que, paradójicamente, poesía y pensamiento aparecen plenamente fundidas en sus momentos más cimeros. Bajo este punto de vista, el texto literario –su hermosa resistencia al paso del tiempo–, adquiere casi el carácter de texto sagrado, de palabra iniciática, de verdad incommovible, que ora se pronuncia, ora se musita, ora busca el silencio pleno.

Mircea Eliade, refiriéndose a las doctrinas esotéricas, ha dicho algo que podríamos aplicar a esos textos literarios en los que se reproduce la milagrosa fusión entre el sueño y la razón. Basta que esos textos, afirma, sean «redescubiertos por un lector competente para que su mensaje resulte nuevamente inteligible y actual». Por eso, la sabiduría del verso se salva y propaga a cada momento gracias a las personas que con él sintonizan, que en él buscan la armonía de ser.

La cadena iniciática no es sino un canon, un desarrollo en el tiempo y en las culturas de «la idea presocrática de la unidad y de la infinitud del Universo». Esta coincidencia de opuestos «entre el universo físico, único e infinito, y el universo del yo, que tiende infructuosamente hacia esa infinitud y unidad», es la misma que recogiera o propugnara el sufí Abenarabí.

De estas identificaciones hablaremos enseguida. Ahora, lo que nos interesa subrayar es que cuando el hombre pierde o rompe esa cadena de verdades armoniosas, cae en el desgarramiento del sentimiento, en el desierto del empirismo analítico e infructuoso o en la ciencia deformada y llena de riesgos, que por nada está mejor representada en nuestros días –como ya dijimos– que por los abusos y excesos tecnológicos, por el saqueo de la naturaleza y por la muerte de la idea de «desarrollo infinito».

Por todo lo dicho, los autores de esa cadena nos conducen a una concepción esencial –vivificadora– de la literatura y del arte. No todo lo que se escribe es verdadera literatura; no cualquier literatura ha sido y es arte, máxime en estos tiempos en que la comercialización del fenómeno literario ha llegado a unos extremos de deformación increíbles. Hoy no hay una valoración objetiva de la creación, sino de «productos» más o menos novedosos que se imponen, consumen y olvidan.

Así que, fuera de esta cadena armoniosa, puede haber, qué duda cabe, poesía y pensamiento –literatura–, pero la encontraremos llena de ciegos impulsos y de desgarramientos, de angustia y de mediocridad formal, de ciega exaltación y de trágica existencia. No toda la literatura es Arte, es decir, música de la palabra, fruto de un vivir bien templado y acordado con la unidad primordial, con el Todo.

Vengamos ya a los eslabones de esa cadena que parte con uno nunca suficientemente

recordado y valorado: el del primitivo pensamiento oriental. Hinduismo, taoísmo, budismo son raíces de un sentir y de un pensar que se prolonga en los presocráticos a través del misterioso hilo conductor del orfismo y sigue con los pitagóricos y Platón, con los neoplatónicos paganos y renacentistas, con las místicas árabe, judía y cristiana, con el romanticismo esencial, el centroeuropeo, y que –por cerrar con una autora de nuestros días, prodigiosa síntesis de lenguaje puro y de hondura conceptual– lo haríamos con la pensadora española María Zambrano, a la que más adelante dedicamos una sección de este libro.

De estos hitos de la literatura universal hay que señalar, aunque sea de forma apresurada e imperfecta, algunas características comunes: *a)* en ellos la palabra es algo más que palabra escrita, pues suele ir unida a una experiencia personal e interior, física; *b)* en los textos de esta cadena de autores se funde la poesía y el pensamiento, de tal forma que cualquiera que sea el continente –poemas, prosas poéticas, ensayos, tratados filosóficos– comparten el don del mismo contenido: el de una sabiduría que admite también conocimientos matemáticos, musicales o religiosos. De esta manera, los distintos géneros literarios se ven superados por un mensaje común a todos ellos, interdisciplinar; *c)* todos los autores que pudieran incluirse en esta cadena suelen ser, en sus tiempos respectivos, exponentes de una heterodoxia, sea ésta de tipo literario, filosófico o religioso; y *d)* en ellos vemos aunadas aquellas cuatro aspiraciones primeras del hombre primitivo que, tantos siglos después, un científico humanista, Albert Einstein, trataba de armonizar al máximo: arte, ciencia, religión, filosofía.

Tres ejemplos

Me detendré someramente en tres de esos decisivos momentos en los que el ser humano aspiró a un conocimiento más absoluto: la mística, el romanticismo y el caso peculiar y aislado de María Zambrano. Las tres ramas de la mística –como ya afirmara Asín Palacios en su obra *El islam cristianizado*– no son sino ramas del mismo tronco, el que llama «pensamiento búdico». Algo, por otra parte, que con medias palabras ya nos había recordado Menéndez y Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*, al rastrear las raíces del quietismo de Miguel de Molinos, último –y tantas veces olvidado– eslabón de la tradición mística cristiana. Dice, en concreto, Menéndez y Pelayo, al darnos una relación muy parcial de la cadena iniciática: «La genealogía de Molinos [...] no para hasta los budistas indios». El quietismo, decimos nosotros, no es en el fondo otra cosa que un taoísmo.

Señalada la raíz oriental del fenómeno místico nos queda la duda de si, a la larga, «toda poesía no será en último extremo una mística». A ello no sólo contribuye el hecho de que la mayoría de los místicos cristianos y sufíes hayan sido poetas, sino también el que, en muchos casos, la mística se desnuda de religiosidad –parece trascenderla– y

aceptando a duras penas cualquier orden jerárquico, persigue la purificación extrema de la propia personalidad, el vaciado del pensamiento y del ánimo, hasta llegar a la pura *contemplación*; probablemente aquella misma contemplación que a Miguel de Molinos le valiera prisión y muerte. La idea oriental de unidad y de silencio nutre la noche mística. Juan de la Cruz la había fijado con otras dos palabras: «Obrar y callar».

Nada nuevo diré al afirmar que el caso de san Juan de la Cruz es –universalmente hablando– un paradigma en este sentido. Lo que san Juan persigue –cito de *Llama de amor viva*–, «no tiene forma ni figura, y segura va [la memoria] vacía de forma y de figura». Juan de Yepes es un caso límite, extremo, de esas ansias de unidad y, por tanto, como hemos venido señalando, de la no siempre fácil fusión entre poesía y pensamiento. El místico escoge unas veces el verso y otras la prosa para apresar ese *deshacimiento*, esa última y siempre esquiva verdad.

En el capítulo XIII de la *Subida del monte Carmelo* hay, sin embargo, unos versos que sintetizan, de la más desnuda de las formas, esa fusión del sentimiento y de la reflexión. Para ello, el místico ha debido renunciar a la intensidad del poeta y debe transparentar al máximo el hilo de la meditación:

Para venir a gustarlo todo
no quieras tener gusto en nada;
para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada;
.....
para venir a saberlo todo
no quieras saber algo en nada.

San Juan escoge como medio de expresión una forma poética tradicional, pero, ¿de dónde proviene la música contenida de su mensaje, dónde tiene su origen ese eco afinado y sublime, esa verdad que él reconoce como *vacía en negación pura*, esas *nadas* de que nos hablara en la *Subida*? ¿De Lao Zi, de Plotino, de Ibn Abbad de Ronda? No importa.

Él nos transmite el mensaje de la forma más escueta e intensa posible. No en vano, cuando compone estos versos en el monasterio de Los Mártires, en Granada, al pie de la Alhambra, está terminando allí mismo su poema más ambicioso, el *Cántico Espiritual*, un poema de poemas. Fue sin duda un período de grandes hallazgos creativos, la madurez de unos frutos que habían comenzado a crecer muchos años antes, en la soledad del eremitorio castellano de Duruelo.

Vengamos al segundo de los ejemplos, al del romanticismo. «En el romanticismo –ha dicho María Zambrano– poesía y filosofía se abrazan, llegando a fundirse en algunos momentos con furia apasionada, como amantes separados largo tiempo, y que en su encuentro presienten que su unión no será duradera; se funden con la pasión que precede a la muerte.» De ahí proviene ese sentido trágico que siempre se le ha atribuido al

romanticismo. Independencia, sensibilismo, subjetivismo, individualismo, apoteosis del *yo*...

La palabra poética, en el romanticismo esencial –el centroeuropeo pone otra vez en orden y en armonía el mundo, y la naturaleza será el gran espacio ideal, la *fuelle* que mana de continuo y que saciará la sed de lo *infinito*. En él se darán los más extremados deseos de fusionarse con el alma del mundo. La poesía, al ser «concordancia de grandes fuerzas universales», será también sinónimo de vida: de vida ideal.

Poetas y filósofos de la naturaleza hablan el mismo lenguaje y, a su vez, su mensaje llega a ser, en muchos casos, el mismo de los místicos profundos. El poeta romántico también ansía la unidad, y el vacío, y lo innombrable, pues como Hölderlin nos recuerda en uno de sus poemas:

Sólo en breves instantes puede el hombre sufrir
la plenitud divina.

La noche es –como para el místico– el símbolo por excelencia y el sueño será para el romántico como el aire que respira. Dos símbolos –noche y sueño– que Lamartine resumió en un solo verso:

Gemía la noche, llena del rumor de los sueños.

También el romántico sabe que el «origen de los infinitos sufrimientos» reside en el alejamiento de la naturaleza y que la plenitud salvadora se halla en la participación activa en ella. ¿No se vuelven a fundir los extremos, los contrarios terribles que desgarran al hombre, en los versos de Novalis?

Y las olas del goce se rompían
contra las rocas del dolor sin fin.

El hombre no era ya más que un sueño combatiente; ese hombre que Schlegel definiera como nadie: «Imagínate lo finito bajo la forma de lo infinito y pensarás en el hombre».

Hay, sin embargo, en el romanticismo una vertiente exacerbada de la que algunos autores son protagonistas. El «nada en exceso» no es principio que rija entre los románticos. Las vidas de un Hölderlin, de un Kleist, de un Leopardi, de un Keats, marcan esa dirección sublime y peligrosa.

Ellos no pudieron fusionar razón y corazón como lo hiciera Goethe, aunque éste, mirando hacia atrás, abrazando el engañoso concepto de lo «clásico», no hizo otra cosa que guardar –a su manera– fidelidad a la primitiva idea de *armonía*. Pero desafortunadamente, Goethe ignorará el sentido unificador, profundísimo, de los mejores románticos y juzgará equivocadamente el movimiento al considerarlo como «enfermizo».

Los conceptos de *antigua unidad*, de *sueño*, de *infinito*, de *belleza*, marcan también en las obras de los románticos el buen camino que, a lo largo del tiempo, han seguido los autores de la cadena iniciática, todos cuantos han sido fieles a la intensa unidad de la palabra. Pero, en muchos de estos autores –las columnas del mejor romanticismo– la razón no dejaba de quemarse incesantemente y sus circunstancias vitales, nada cooperaron a un equilibrio absoluto. Ambos, en sus deseos de fundirse con el Todo, superaron los límites.

Para terminar con el tercero de los ejemplos recordaré el nombre y la obra de la pensadora María Zambrano. Ella escogerá la prosa como medio de expresión formal, aunque en algunas de sus obras (*San Juan de la Cruz*, *Diótima de Mantinea*, *Claros del bosque* o «La condenación de los pitagóricos», integrada en *El hombre y lo divino*), podamos hablar de prosa poética en el más alto sentido de esta expresión. Porque, en estos textos más creativos que sistemáticos, ¿dónde comienza la prosa y dónde termina la poesía?

¿No estamos, una vez más, ante esa palabra unificadora y transparente como un cristal, de que comenzamos hablando? ¿No tenemos de nuevo fundidos poesía y pensamiento en esta autora olvidada, hasta su regreso del exilio, por sus compatriotas? ¿Qué podríamos decir de los textos citados –al igual que de los últimos libros de poemas de un Juan Ramón Jiménez– que no fuese una incitación a gozarlos, a leerlos?

Como los románticos esenciales, como los neoplatónicos y los místicos, María Zambrano ha sabido encontrar el extraviado hilo conductor de una verdad plena, la que comparte por igual los hallazgos del sueño poético y del rigor reflexivo. Luego, en un plano más teórico, ha desarrollado una obra amplia y sin fisuras. Este mensaje teórico yo lo resumiría en cinco puntos que me parecen la síntesis de su pensamiento, y síntesis, a su vez, renovada de cuanto tantos y tan buenos autores han escrito a lo largo del tiempo. Estos cinco puntos son, a mi entender, los siguientes:

1) María Zambrano desmitifica la tópica condenación platónica del poeta, algo que nadie había hecho hasta ahora; o, al menos, con su lucidez. «Platón –nos dice–, como Ulises ante las sirenas, tiene que taparse los oídos para no escuchar su música, pues si la escuchara ya no volvería a escuchar ninguna otra. Platón “el divino” tiene que cerrarse a toda justificación del poeta y tiene que alejarlo de su República, porque, si le diese entrada, ¿qué iba a hacer él, Platón, sino poesía?»

Qué fácil ha sido resuelta, a nuestro entender, con estas palabras, la vieja polémica entre filosofía y poesía en el pensamiento platónico, qué aclarada queda la exclusión del poeta de una república de ideas y qué absurda la peligrosidad de la escritura «divina» para el Estado. Platón también era, qué duda cabe, un poeta y sólo comprendiendo esto se puede aceptar su aparente –sólo aparente– «condenación» de la poesía.

2) «La poesía deshace la Historia, la desvive hacia el ensueño primitivo, donde el

hombre ha sido arrojado.» Por tanto, si la poesía deshace la historia, la poesía no es otra cosa que «la verdadera Historia».

3) «La realidad poética no es sólo la que hay y la que es, sino la aún no habida o no habida ya, y la que no es.» Ello nos lleva a reconocer el profundo sentido de intemporalidad que la poesía posee. Por eso, en consecuencia, el lenguaje poético no es sólo el de hoy, sino también el del ayer y el del mañana.

4) «El poeta se mantiene como en vacío, en disponibilidad siempre»; aunque, partiendo de este vacío, tenga en todo momento la misión de «recrear el universo». Este afán de universalidad es el que nos lleva a desconfiar del papel meramente testimonial, transitorio, de la poesía y a buscar en ella esa forma de conocimiento ambiciosa, única, que no admite parangón.

5) «La poesía quiere reconquistar el sueño primero, cuando el hombre no había despertado de la caída.» Ello quiere decir que el poeta debe luchar y que no descansará hasta encontrarse en la plenitud del origen; es decir, «en un lugar y en un tiempo fuera del tiempo, en el que el hombre fuera otra cosa que hombre».

Pocas palabras sintetizan mejor cuanto hasta aquí hemos querido señalar a través de una exposición que no ha pretendido buscar antagonismos entre poesía y pensamiento sino acordar ambos conceptos. A estos cinco puntos que resumen precipitadamente (y esencialmente) el mensaje de María Zambrano respecto al tema que nos ocupa, yo añadiría una anécdota personal.

Visitaba yo en una ocasión a María Zambrano. Tras un buen rato de conversación ella dejó caer una frase que a mí me sorprendió por la aparente contradicción que encerraba. Ella me dijo: «Lo único que hay que hacer es descreer y orar». Yo le pregunté enseguida que cómo se podía descreer y orar al mismo tiempo. Y ella me respondió: «Orando como oran los poetas; orando con la poesía».

Evidentemente, para ella –que es lo más lejano de un ser descreído– el término *descreer* no significaba otra cosa que purificarse vaciando los sentidos. Como en los místicos, como en el Tao. El círculo de nuestra exposición se vuelve a cerrar.

La vía práctica: el ritmo, la respiración

Yo también voy a dejar de reflexionar. Y no porque piense con la trágica radicalidad de Hölderlin que «el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona», pues ya he señalado sobradamente la necesidad que el ser humano tiene de armonizar los contrarios, de fusionar, hasta donde le sea posible, poesía y pensamiento. Mi exposición ha estado llena, en muchos casos, de consideraciones extrapoéticas y nada ortodoxas a la hora de analizar el tema propuesto. Precisamente por ello quisiera terminar haciendo una valoración más práctica que teórica de ese armonioso vacío, de esa fusión ideal –pero posible– de poesía y pensamiento.

Desde los orígenes, dos senderos parecen conducirnos, entre las tinieblas de la duda, hacia la verdad: el sendero de la práctica o experiencia y el de la teoría a todos los niveles. Escojamos para terminar y resumir nuestra incursión uno de ellos; quedémonos con la vía de la experiencia. Y quedémonos con el que es símbolo por excelencia: con la palabra en armonía, con la palabra rítmica, con la *respiración*.

Curiosamente, la práctica de la respiración consciente ha tenido también su cadena de iniciados; una cadena que no es otra que aquella a que ya hemos aludido, la de quienes fundieron en su palabra sentimiento y reflexión fulgurantemente, para lograr además una doble salud: la física y la espiritual.

Las primitivas filosofías hindú y china fueron maestras en el arte de la respiración rítmica. En los *Vedas* el ritmo respiratorio dominará los «vientos cósmicos», las añagazas de la existencia. En China la respiración es el camino para una verdadera «fisiología mística». Luego, Heráclito nos recuerda que hasta bajo el Hades «las almas tienen olfato».

La mística musulmana asume estas prácticas. Los monjes ascetas hesicastas las enriquecen. Es precisamente uno de estos monjes, Nicéforo el Solitario, quien –por primera vez, que sepamos– nos dejará un testimonio escrito de la combinación de la plegaria cristiana con una técnica respiratoria. Para el romántico quien respira, respira infinito, pues según ellos la respiración es nada menos que «la fuente de toda vida».

Si la respiración es la unificación y la totalización ideal de la conciencia, de la experiencia física y de la aspiración hacia lo sublime, en ella podemos asentar las bases más seguras para un conocimiento poético-filosófico de la existencia, y, por extensión, para acordar todo tipo de contrarios.

Respiramos en el vacío. Respiramos vacío. Respiramos y callamos. Y, con Dante, oímos la polifonía del universo, comprendemos que, a la larga, el poetizar sólo es un poco de *acqua mischiata da bella neve* y el razonar un modo de *isfogar la mente*. Y María Zambrano, la última iniciada de la cadena, ¿no nos dijo que al respirar, «las almas respiran en la armonía, respiran en el ritmo»?

Hasta aquí deseaba llegar tras exponer las que algunos considerarían peregrinas reflexiones sobre el ritmo y sobre la respiración. «Las almas respiran en el ritmo...» ¿Y qué ritmo puede ser éste –me pregunto yo– sino el ritmo de la *inspiración* –aquí sí que utilizo este término con todas las consecuencias–, el ritmo de la palabra entre los labios, el ritmo del poema, el ritmo del verso?

Nos acordamos con el Todo respirando la palabra, respirando rítmicamente, musicalmente. Y nos acordamos con el Todo cuando estamos *inspirados*. Y el que respira musicalmente con el verso respira infinito, funde los extremos. Callamos, respiramos, oímos la música inaudible, la escribimos, la pronunciamos en el recitado...

En las puertas de lo misterioso, a las que llegamos a llamar desde el comienzo de esta exposición, nos espera Orfeo con sus acordes. Orfeo, o por decirlo con el diamantino verso de Garcilaso de la Vega, «la dolorosa lengua de Tracia». Orfeo, el puente que de la

manera más sutil unirá las culturas de Oriente y de Occidente y que al unificarlas acordará el pensamiento humano.

Así que la palabra –poética o no– no es otra cosa que música dolorida; música que, por estar traspasada por la experiencia humana del dolor –del dolor de sentir, del dolor de pensar– funde, una vez más, poesía y pensamiento.

En definitiva, respirando con el ritmo del verso –del poema– existimos en el más alto grado de consciencia, sanamos y buscamos la liberación.

Paisaje mediterráneo y teoría lírica

I

En el comienzo de su *Teogonía*, Hesíodo nos describe cómo las Musas se le aproximaron en las laderas del monte Helicón, mientras cuidaba de su rebaño, para hacerle entrega de una rama de florido laurel e infundirle voz divina. Puede decirse que esta anécdota es hoy un arquetipo y encuadra con nitidez el espacio en el que el poeta mediterráneo se dispone a *crear* tras recibir el *don* del canto.

Este espacio es un lugar interior, retirado, de Beocia, desde el que difícilmente se atisba la mar: la misma mar que se llena de historia en los poemas homéricos, sobre todo en la *Iliada*. En esa ladera escabrosa de la montaña hay una fuente de aguas violáceas y en sus alrededores el hombre no ha dejado aún huellas de sus hechos o de sus obras materiales. De sus «contaminaciones», diríamos hoy.

Se trata de un terreno natural por excelencia, pues ni siquiera puede ser recorrido por el arado. Es un espacio para el ocio del que apacienta los ganados. Sólo en estas condiciones de serenidad y de soledad puede descender la Divinidad para conceder sus dones, para transmitir al hombre el don del canto.

Ya se sabe que Hesíodo es el primer poeta que, como tal, se nombra a sí mismo. De aquí el carácter doblemente significativo de aquel día del siglo VII a. de C., en las laderas del monte Helicón. ¿Y qué don es el que infunden en él las Musas, qué significa ese lenguaje divino que le conceden? A nuestra mente viene enseguida una página del *Íón* de Platón que aclara y confirma cuanto hemos venido explicando. Dice Platón: «El poeta es una cosa ligera, alada, sagrada; él no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios que se halla fuera de él, ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón».

Es decir, lo que realmente le sucede al hombre de la ladera del Helicón es que se *extravía*, que pierde la razón y que, en consecuencia, va a tomar posesión de la palabra (sublime) para entreabrir con ella —con su canto— el Enigma del mundo. Es la misma sinrazón profunda que vamos a reconocer de nuevo, muchos siglos más tarde, en el delirio entusiasta e inspirado de los poetas románticos. Sublime decir que se expresará, obligadamente, por mediación de una *armonía* y de un *ritmo*.

La primitiva lírica —que en realidad arrancará un siglo más tarde con Arquíloco (680 a. de C.)— comporta, pues, un condicionante de carácter *musical* que no sólo es el del

instrumento acompañante –la lira o la zampoña pastoril, suponemos, en el caso de Hesíodo– sino la del propio ritmo interior del canto.

Por tanto, en sus orígenes, el ritmo de la palabra poética responde a un acorde, responde a que el espíritu del que canta está sintonizando en armonía musical con el mundo y, por extensión, con la Divinidad. Llegamos así a aquella afirmación ya recordada del propio Platón que tanto puede escandalizar en nuestros días: «Los poetas no son otra cosa que los intérpretes de los dioses».

Pero alejémonos de esta candente frase y volvamos, de nuevo, al ocioso cantor que, poseído por la propia armonía interior y por la armonía del espacio campestre que le rodea, se dispone a dar testimonio de cuanto siente. Su vida es sencilla, rústica, y en consecuencia sus temas son escasos y populares. Serán, sin embargo, los que más tarde se han venido reconociendo como temas eternos y que ya hemos recordado atrás: el amor, la muerte, la naturaleza, el tiempo, los dioses, el más allá, los cantos satíricos, eróticos o de trabajo...

Pero cuando estos temas no bastaban –así sucedió con el propio Hesíodo– los poetas buscaron una cosmogonía, una explicación divina del universo a través del mito y del canto tradicional. Otras veces, el poeta se refugia simplemente en el mito y en los tiempos heroicos, como en los poemas homéricos. Y cambia también de espacio: el montuoso y recogido se sustituye ahora por el abierto de la mar, por sus ciudades recién fundadas, por sus islas y por las tribulaciones bélicas.

Dando un gran salto en el tiempo y contemplando el mundo poético de Virgilio, veremos muy bien la evolución y el perfeccionamiento de esa lírica originaria del Mediterráneo; lírica que va de la intensidad arcádica y popular de sus *Bucólicas* al mundo ya invadido por la sangre y por la Historia de la *Eneida*. Las *Geórgicas* (y especialmente el primero de sus cantos, que en un próximo ensayo comentaremos), revelan un humanismo laborioso entre la Edad de Oro y el tiempo ya totalmente evolucionado que sigue a la Época Oscura (900 a. de C.).

Pero quiero insistir en la imagen, en la anécdota de Hesíodo porque, de forma más o menos subterránea, se repite en otras laderas y en otras costas de la mar común, el Mediterráneo. Y se repite por encima de tiempos y de destrucciones, más allá del decurso secular de la Historia. La imagen del hombre, sereno e inspirado, en su plácido retiro, tiene tanta fuerza e influencia en el mundo mediterráneo que, en mi opinión, sólo existe otra visión que, por su importancia, se le pueda comparar.

Me refiero al símbolo de la anónima nave, la cual en los textos homéricos o en los de Apolonio de Rodas surca las aguas siguiendo una ruta dudosa y dirigiéndose hacia un puerto no menos dudoso. Y si además –como acaecía en el monte Helicón– en esa nave se deja sentir el soplo o la presencia de la Divinidad –recordemos el homérico episodio de las sirenas, la influencia benigna o maléfica de los dioses– la correspondencia entre ambos arquetipos será mucho más patente.

¿Y qué sucedería si fundiéramos ambas imágenes, ambas escenas arquetípicas? Llevemos, pues, el Helicón y sus rocas, sus fuentes y sus árboles –la ladera de Hesíodo– a la misma orilla de la mar. Ahora, el poeta-pastor verá dos paisajes desde su ladera: el agreste y rústico que le rodea y el inmenso del paisaje marino, por el que a lo lejos pasa una nave; una nave anónima, la cual, siguiendo una ruta dudosa, se dirige a un puerto no menos dudoso.

Un hombre incitado al canto, influido por lo superior; una ladera rocosa, acaso unos cipreses o unos añosos olivos bajo los que sestea un rebaño; un mar profundamente azul, una vela blanca... Es la atmósfera que yo intenté apresar también en la ladera que aparece en el Canto I y en el Postscriptum de mi libro *Noche más allá de la noche*.

Más tarde, puede haber en ese paisaje una ciudad con sus templos. Pero se trata de una ciudad en ruinas, una de tantas ciudades en ruinas de la Antigüedad que redescubren los viajeros de finales del siglo XVIII, los desenterradores de estatuas (lo que he llamado las «ruinas fértiles» o las «ciudades-esqueleto»).

Junto a la mar, la ruina potencia el dramatismo de la existencia y la trascendencia del ser. La ruina revela el poder del tiempo, la debilidad de las obras humanas. (Obras que son apasionadas o perfectas, pero pasajeras, como el canto de ese pastor-poeta que la brisa se lleva en la mañana a lo hondo del valle.)

¿No tenemos ya resumido, en un solo paisaje, la realidad más palpable y más honda del mundo mediterráneo, la realidad *total*, el espacio primigenio en el que el hombre de estas tierras exterioriza sus sueños, crea su obra? Y trasladándonos con toda tranquilidad en el tiempo, ¿no podemos hablar ya de los nuevos nombres, de quienes en estas costas volvieron a renovar la visión del mundo, el sentido cósmico de la vida de un Valéry, de un Seferis, de un Quasimodo, de un Montale, de un Riba, de un Espriu, de un Aleixandre, de un Gil-Albert, por hacer tan sólo referencia a unos cuantos valores que, por su proximidad, no nos resultan ajenos al *espíritu* plenamente mediterráneo que comentaremos en otro de los ensayos que siguen?

La lírica originaria y el espacio arquetípico se funden, son realidades consustanciales. El paisaje costero contiene, a un tiempo, la seguridad y la inestabilidad, el ocio y el temor al vacío del mundo, la vida sedentaria del pastor y el viaje a lo inaccesible; ese viaje que acaso no acabe con los ánimos alegres como en el último canto de la *Odisea*, sino con un torbellino de impotencia y de muerte, como en uno de los más hermosos pasajes del *Infierno* de Dante, o como las sagradas y gigantescas estatuas de bronce de que hablaremos en el siguiente apartado de este ensayo. (Recordemos que en la visión dantesca del tema, Ulises va más allá de las columnas de Hércules, de lo permitido por los dioses –*infin che il mar fu sopra noi richiuso* (XXVI, 142)– y, por tanto, según el autor de la *Commedia*, yerra en su vagar.)

En fin, el paisaje mediterráneo resume el paisaje del mundo, al igual que la lírica originaria, al fundamentar la tradición literaria más inspirada, resume todo tipo de

procesos creadores habidos y por haber. Tanto la lírica arcaica como aquella otra que de una manera especial se ha ido desarrollando en los siglos siguientes, equidistan del dogmatismo de las religiones y del habla común. La lírica retrasa por su urgente necesidad el nacimiento de la prosa y es testimonio de un humanismo trascendido, de una existencia lúcida y sensible. Y es que en los orígenes, el poeta jugó un papel central e insustituible que hoy ha perdido.

Junto a la lírica y en el paisaje en el que esa lírica nace y se desarrolla, nos encontramos con el símbolo por excelencia: la *luz*. Porque ¿no es acaso la luz la sustancia misma de lo mediterráneo? ¿No es el de esa *luz* fogosa –la física, pero también la del conocimiento– el mensaje último del poema, la presencia con la que el poema entreabre, sin desvelárnoslo del todo, el *Enigma*?

II

Hoy el desarrollo destructivo y contaminador tiende incluso a acabar con los espacios *fundacionales* a que acabamos de hacer referencia. Por eso, hay que volver a leer por debajo de las tierras y de las aguas; hay que volver a interpretar signos y símbolos como los que representan las dos gigantescas estatuas griegas de bronce extraídas del mar de Calabria. Los primeros días de su exposición al público en Roma supusieron un verdadero vaticinio, una *revelación*, en unos tiempos como los nuestros tan de espaldas a la simbología de sentido sagrado.

Las estatuas de Riace son, en su esencia, algo más que soberbias piezas de museo o ecos tardíos de una civilización que algunos pudieran suponer periclitada. Ambos bronce bien pudieran ser signos o símbolos que, una vez más, en medio de la exasperación de nuestro tiempo, entreabrieran lo misterioso, dejaran ver en sus superficies corroídas por el salitre –sobre las que ahora vuelve a resbalar la luz– ocultas soluciones o mensajes superiores que desentrañar; acaso simples avisos que señalan la dirección de una llamada de atención.

El hecho no es, por otra parte, nuevo. A lo largo de este siglo la mar griega devolvió extraordinarios testimonios de la estatuaria clásica. En 1900, en los albores del siglo, brotó de la mar la figura de un efebo de oscuras tonalidades que bien podía representar a Perseo. Años después, de las aguas del cabo Artemision, se extraía un Poseidón que, con su aguerrida y matemática rotundidad, llenó de asombro a los humanos. Pero el más feliz de los hallazgos de estas características ha sido, sin duda, el de las tres gigantescas estatuas de El Pireo, que representan, respectivamente, a Apolo, a Hermes y a Atenea.

Llena de significado también estaba la forma en que estas estatuas habían acabado en la mar. Arrancadas por los romanos de santuarios ignotos, nunca llegaron a Italia. La tempestad, la guerra o los simples designios de los dioses (que sufrían, sin duda, la

ofensa de aquellos saqueos), echaron a perder la empresa del traslado. Las naves acabaron en el fondo marino, arrastrando consigo el sacro y preciado botín.

Los bronce de los dos guerreros hallados ahora en Calabria, nos indican que casi llegaron a tocar tierras italianas. Pero como le sucediera al poeta Virgilio, nada más llegar de Grecia –nada más avistar aquellas costas en Brindisi– hubo algo que falló a última hora. El Hado se dejó sentir, actuó, y seguramente una tormenta mandó la nave al fondo marino.

En cualquier caso, ahí está ese renacimiento de un tipo de vida y belleza, el sentido de una cultura. Modelos de fuerza enraizada, pero también de equilibrio y de armonía. Renacimiento en la luz de hoy de las obras inmortales del ayer. Lo contrario de ese descenso fatídico a la negrura, a la nada, al terror del vacío de los dioses, de ese niño que –según nos contaban los periódicos no hace muchos días– devoraba un pozo en los alrededores de Roma.

Y, sólo unos meses después, una vez más, esa misma tierra había temblado en Campania. Y, más abajo, la lava del Etna invadió de nuevo los campos de almendros en Sicilia. Y casi dos siglos atrás, Leopardi contemplaba desde su villa de «La Ginestra» la lluvia de cenizas del volcán Vesubio sobre la amarilla retama. Y siglos antes, en aquellas mismas laderas, había quedado sepultado el sueño de Pompeya y Herculano, los símbolos de versos y pinturas murales bajo el mismo cenizal. Signos, símbolos luminosos o fatídicos, prodigios, desastres en el sacro, humanísimo espacio italiano.

Todo, hasta lo más nimio, tiene sentido en el cosmos, y no se daña a la más mínima parte de él sin que la totalidad se vea afectada. Hasta la inesperada (por lo masiva y fervorosa) asistencia de los primeros visitantes romanos al palacio del Quirinale con ocasión de la apertura de un nuevo ciclo presidencial. De todo ello mana el profundo significado de esas formas, de un pasado ejemplar, de sueños de otros días conformados en Arte, de sueños de otros hombres hundidos en la luz marina y por la luz recuperados. Casi en el límite entre Oriente y Occidente, en ese extremo del sur occidental que ve brotar cada día la aurora, se entreabre y florece, una vez más, el misterio del cuenco marino, del espacio mediterráneo.

En un planeta sacudido por la razón de la fuerza y de la ambición, por desequilibrios sociales y políticos de todo tipo, dos estatuas mordidas por la mar y por el tiempo –dos signos, dos símbolos– personifican la luz del conocimiento de otros días. Con ellas resucitan aquellos sueños fundacionales del pastor-poeta de Hesíodo en las laderas del Helicón.

En estas estatuas y en cuanto significan, el hombre de hoy acaso entrevé una tercera vía para su salvación, para su esperanza. Y reconoce con jubiloso entusiasmo el ser universal, fraterno, sensible y trascendido que él –¿aún?– puede llegar a ser.

Actualidad y esencia de lo griego

I

La concesión en su día del premio Nobel de Literatura al poeta griego Odysseos Elytis volvió a sorprendernos a los lectores de poesía de todo el mundo y, como ya sucediera en 1963 con la concesión del mismo galardón a su paisano Giorgos Seferis, las traducciones de ambos entre nosotros eran, en aquel momento, más bien escasas, ciñéndose, en líneas generales, a versiones en revistas o a otras, más o menos parciales, en algunos libros. Y es que la literatura griega –como le suele suceder a la española– seguramente sufre el peso y el tópico de una riquísima tradición que ahoga toda contemporaneidad, el interés por los autores de última hora.

Precisamente la mayoría de los poetas griegos contemporáneos recuperan jugosamente, actualizándola con gran sabiduría, la tradición de sus antepasados, refunden los temas de entonces con gran dignidad o se ocupan de otros nuevos sin salirse de la órbita enriquecedora, estimulante siempre, de las esencias griegas. Los editores suelen buscar la obra comercial o el texto claramente consagrado y dejan de cumplir con ello la que debiera ser una de sus primordiales misiones: la publicación de textos que a pesar de estar aún poco decantados por el tiempo, enlazan con un pasado valioso y lo hacen con una autenticidad indudable.

El caso griego

El caso griego –la importancia de esa determinada tradición, de esos fecundos frutos del pasado–, resulta algo incomparable en el panorama de la literatura universal y particularmente vivificante para la europea. Y no vamos a insistir aquí en lo que es sobradamente conocido por todos: que en Grecia –entre muchas otras cosas– nacieron los géneros literarios –la epopeya y la lírica, la tragedia y la comedia–, que en Grecia tienen que ir a buscar sus raíces la ciencia, así como el pensamiento político y el filosófico, la medicina y la geografía.

Es por ello lógico que ese reconocimiento que ha tenido en los últimos años la Academia Sueca hacia la lírica griega actual no se haga sin tener en cuenta esa riquísima

tradición, esa luminosidad del conocimiento que, para nuestro ejemplo, aún gozamos. Grecia es en realidad la única receptora de tales honores.

Y así lo han sabido ver con suma clarividencia los autores premiados. Creo que Elytis ha dicho algo de ello en recientes declaraciones, y Seferis, cuando el embajador de Suecia en Atenas le visitó para darle la noticia del premio en su casa del barrio de Pigrati, afirmó: «Muchas gracias, pero la felicitación es para Grecia. Grecia pudo haber obtenido anteriormente este premio con otros poetas griegos. Creo que la Academia Sueca quiere demostrar con ello que la humanidad de hoy necesita, más que nunca, de la poesía y del espíritu griego, cualquiera que sea la nación de donde provenga, y con su decisión quiere expresar su solidaridad con este espíritu de la Hélade. Muchas generaciones han luchado para preservar lo que hay de vivo en la larga tradición de Grecia».

Preservar lo que hay de vivo... He aquí una justa y hermosa misión para los creadores contemporáneos que desean vivificar la tradición. ¡Y cuánto contenido y cuánta verdad en ese adjetivo, *vivo*! No imitar la tradición, sino mantenerla avivándola, rescatándola, evidenciando lo soterrado de la misma, sintiendo la savia de unos valores tanto formales como de contenido que podemos considerar irrepetibles. Esa equilibradísima fusión entre razón y corazón, esa transparencia que, sin saber de excesos, no ignora la carne y la sangre de los avatares históricos, difícilmente la volvemos a encontrar después de los griegos.

De ese mundo enriquecedor, y especialmente de su vertiente histórica, volveré a ocuparme con detenimiento más adelante, pero quede por el momento constancia de que es imposible darle la espalda a unos frutos y a un pasado artístico y humanamente copioso. El *mundo* griego no sólo bajo sus aspectos literarios, históricos y monumentales –los más notables–, sino también bajo una óptica vital, humanista, lo más general posible, sigue siendo algo impar.

De aquí la importancia –que algunos no consideran muy justificada de honrar a estos poetas y la necesidad de que nuestros lectores puedan tenerlos al alcance de la mano. Recuperación también de una zona de la lírica contemporánea, género al que no se le acaba de prestar la atención precisa, si nos atenemos a la carga vaticinadora y fundamental del mismo.

Pesa, pues, mucho la tradición en Seferis –éste nos dice que las *capas* más profundas de los orígenes de su poesía hay que ir las a buscar en Homero, en Heródoto, en Platón– y en Elytis, que enseguida se ha declarado deudor de la misma. Más, mucho más, creo yo, a juzgar por los poemas suyos que he tenido ocasión de conocer, que ese surrealismo de raíz francesa del que hablan machaconamente los teletipos y con el que rápidamente le han etiquetado las crónicas.

Elytis parece ser que descubre a Eluard «por casualidad», pero la fuerza de la sangre y lo que da raíz a su canto hay que irlo a buscar en unas obras y en una historia que suponen una profunda lección. Y es que, digámoslo de una vez, es el fondo de una obra, su gran contenido, el que acaba conformando la expresión, un estilo.

Del fondo brota la forma como de la semilla el fruto. De aquí la necesidad de diferenciar, de una vez por todas, las alteraciones fundamentalmente formales de las vanguardias de cuanto nos ofrece la tradición de permanente. Lo observaremos también, más adelante, en el ensayo que dedicamos a Octavio Paz.

Contemporáneos y epigramatorios

En la misma línea se halla la obra de Yannis Ritsos, un autor que es igualmente merecedor del Nobel, al que hace ya tiempo conocíamos en las ediciones francesas y del que ahora se nos ofrecen en nuestro país dos volúmenes de sus versos, *Antología 1936-1971* y *Grecidad y otros poemas*. Ritsos asume, de forma casi radical, esa tradición de la que se embebe el conjunto de su obra, sin renunciar al testimonio social, a los hechos graves que le han tocado vivir en su tiempo.

El «nos retiramos para que pases, poeta», pronunciado por su poderoso e inmediato antecesor, Palamás, responde a una evidencia innegable: la de una poesía llena de fuerza que extrae sus raíces de un pasado remoto, pero que a través de los temas de siempre –el amor, la belleza, la naturaleza originaria, la libertad– es como un grito clamoroso en nuestros días.

De estos grandes temas eternos, son la naturaleza y la libertad los que mejor caracterizan los libros de este poeta. Una naturaleza de desnudeces –piedras, astros, aguas, sangres– y una libertad como medio único y superior para debatirse y salvarse en esa naturaleza fuerte en desolaciones, desgarrada y negadora. Pero de esa carga de negación surgen también los dones, que el poeta –vidente poderoso– sabe extraer y verter, metamorfoseados, en el poema.

Estas notas tan generales sobre lo griego o sobre el *espíritu* griego, y la actualidad de ciertos poetas entre nosotros, no supondrían una visión completa si no recordáramos aquí otro extraordinario testimonio escrito muy relacionado con ello. Me refiero a la también reciente edición entre nosotros de algunos volúmenes de la poesía griega de los orígenes.

De un lado está la enjundiosa edición de la *Antología Palatina*, traducida y anotada por Manuel Fernández-Galiano, y del otro, la que es una parte extraída de la anterior, un florilegio de epigramas eróticos y amorosos, *La Guirnalda de Afrodita*. No entramos en comparaciones, en juicios globales sobre ambas ediciones, pues el lector tendrá una idea diferenciadora de ambas con sólo tenerlas en sus manos.

Cuando hablo de «diferenciadora» no doy a este término ningún matiz crítico. Sí destacamos enseguida de ambas la aportación enriquecida a la cultura y a las cuestiones que hemos venido tratando. Con propósitos y calidades bien distintas, ambas obras propagan lo griego con todo lo que de esencial tiene este término. Poesía sumamente

decantada por el paso del tiempo, ampliada y pulida en sucesivas versiones, que nos ofrece un testimonio lírico, una emocionada pureza, de primera mano.

La *Antología Palatina* nos parece un fruto de excepción al margen de las generalizaciones que hasta aquí hemos venido haciendo. Fruto de excepción por su rigor, por la justeza de los comentarios que acompañan a cada epigrama y por las precisiones críticas en general. Y ello al margen del contenido de la obra en sí, que, como se afirma en la introducción, «constituye y ha constituido siempre un inagotable repertorio de temas y modos literarios para los propios autores griegos, para los romanos después y, tras su redescubrimiento, para la literatura moderna».

Es por tanto esta *Antología*, de acuerdo con cuanto aquí hemos dicho, un testimonio literario de primera mano a la hora de valorar esa tradición viva que dignifica y ha hecho progresar el espíritu de los humanos de todos los tiempos, y que constituye una fuente inagotable de inspiración y de *ejemplo*, en el más amplio sentido de este término.

La *Antología Palatina*, fruto de la compilación de un anónimo bizantino hacia el año 980, recoge en esta primera entrega unos ochenta autores, con notables aportaciones de carácter cronológico y crítico en general respecto a las ediciones anteriores. Vasta empresa la del traductor y actual mensaje el de los autores que, a estas alturas, nos sorprenden con la frescura de sus textos. A pesar del carácter primordialmente votivo o funeral de los mismos, estos poemas de dos a ocho versos tocan sobre todo los grandes temas del amor, los placeres, los trabajos o la muerte.

El noble y vitalista sentido de los griegos resalta en estas inscripciones en piedra que el paso del tiempo nos ha dejado de forma conmovedora. Anite, Menandro, Leónidas, Heráclito, Euforión, Glauco, Alceo, Meleagro, son algunos de los ochenta nombres recogidos por el antólogo, de los que posiblemente el lector habrá tenido alguna noticia previa. Por cierto, no alcanzamos a comprender por qué a Leónidas se le considera, con su emoción tan natural, con su pánica sencillez, un poeta «discreto, pero nada genial». ¿Está reñida la claridad con el genio? ¿Será acaso porque una mayor representación de sus poemas quita a éstos interés crítico?

Con una emocionada sencillez, no exenta de sutileza en la imagen, muy parecida a la de Leónidas –con un texto de Meleagro–, cierro estas notas sobre algunos textos de actualidad. Emocionada sencillez, gravedad de los temas eternos, modernidad, sobre todo modernidad, que ya quisieran para sí muchos de los autores que en nuestros días, acaso con excesiva precipitación, consideramos como modernos o avanzados.

El tiempo pasa y es mucho lo que cambian las formas, pero, en lo fundamental, los contenidos, los temas que afectan a los humanos, son hoy los mismos de siempre, como podemos apreciar en estos dos versos extremadamente sencillos:

La amorosa Aclepiade y sus ojos azules en calma
a todos nos persuaden a navegar con ella.

II

Centremos un poco más la cuestión en torno a un tema y a un país que nos desbordan acercándonos a la tierra, que es la que otorga todo bien y toda destrucción. A la tierra, casi siempre fundida con la mar, en la que se forjó algo esencial, en la que algunos de los sueños homéricos habían fructificado. Porque para atender a la madurez griega que culmina en las obras de Corintia y Argólida tenemos que dejar provisionalmente a un lado la Edad de Bronce, de tan luminoso sentido, con sus ídolos cicládicos, y la Era Arcaica, con el sustancioso *problema homérico*, y los sueños y los ensueños de Jonia, que Hölderlin recreara tantos años después en su espléndido poema de poemas «El Archipiélago».

También el mundo de Creta como avanzada de todo el Oriente, lo que para aquella época era lo mismo que decir de todo el conocimiento. Para centrarnos en el triángulo que forman Corinto, Argos y Epidauro, tenemos incluso que olvidarnos del sueño marmóreo, bajo el azul, de la propia Acrópolis de Atenas. Porque, volviendo a la tierra, Corintia y Argólida resumen inequívocamente la fertilidad. Ya en tiempos debió de ser así.

El Oriente conducía a la leyenda y al mito. Occidente, por el contrario, llevaba a enclaves de muy concretos significados: así Olimpia o Delfos. La avanzada de Cabo Sunion, con su templo, es el terreno sagrado que marca los límites entre ambas. Así como frente a la laguna de Venecia uno se sorprende al ver cómo Italia y Europa en general pierden bruscamente su occidentalidad, en Cabo Sunion esa pérdida es ya total.

El barco que veía esfumarse por su popa, contra el atardecer, las columnas del templo de Poseidón, se ponía en manos de lo Oscuro y de los Dioses. Por el contrario, al regreso, la vista primero del templo y luego de la Acrópolis, le ponían en brazos de la Razón, esa diosa que ha conformado nuestros comportamientos y que ha llevado al Occidente de nuestros días al sacrificio de todo lo *natural*, a un callejón sin salida.

Pero, al revés de como debiera pensarse, a esa concreción de la plenitud física y espiritual se llegaba por oscuros y místéricos caminos. La vía sacra que saliendo de Atenas conducía a Eleusis era el medio primero para adentrarse en esa plenitud de conocimientos, de plenitudes, que suponen Corintia y Argólida. Y precisamente las prácticas iniciáticas, más que místicas, estaban dedicadas a Deméter, la Madre Tierra, que ya en esta costa derecha del golfo Saronico ofrece una infinidad de dones: el laurel, la planta consagrada a Apolo, que da el nombre a Dafne, los solemnes cipreses, el pino y los eucaliptos.

A este lado del golfo de Corinto, Jerjes mira fiero hacia Salamina, desde su trono en el monte Galeo y, en la propia Corinto, Alejandro es coronado jefe supremo. Vía iniciática y míticos orígenes los de los fundadores de la ciudad. En cualquier caso fue, con sus dos puertos, un poderoso enclave en unos tiempos en los que Atenas no era aún lo que luego llegaría a ser. Acaso esta circunstancia explique la presencia de la palabra nueva y de

fuego de San Pablo, que allí habló, y el castigo ejemplar, la destrucción llevada a cabo por los romanos, que hicieron de la ciudad, durante siglos, una ruina.

Corinto era lo práctico, lo estratégico, la *opulencia*, según nos cuenta Homero en el canto II de la *Iliada* y, al mismo tiempo, era una imposibilidad: la que suponía unir el agua de los dos golfos, abrir el vientre de Deméter para que los barcos surcaran por el canal de sólo seis kilómetros de longitud.

Como siempre, los sacerdotes velaron con celo el sacro cuerpo de la diosa, y Nerón inaugurando, siglos más tarde, con su pala de oro, las obras del canal, supuso acaso una provocación para la Divinidad. Y una imposibilidad. La madre tierra ofrecía sus dones y exigía su sangre, pero no sabía de mancillaciones y de aventuras que iban contra la razón, contra la razón de la Divinidad.

De la misma imposibilidad hablan las doctrinas del propio Diógenes, «el Cínico», que aquí gozó, como nadie, del sol al amparo de la casi celestial, por su elevación, Acrocorinto. Acaso viera el filósofo, desde su mirador, este mismo paradisíaco panorama que nosotros vemos hoy: los melocotoneros, los olivos y los viñedos creciendo con fuerza entre los dos golfos.

Y, encima, el sol dulce, perezoso, constante, que perfecciona los zumos. Lejos, pues, de la mente del filósofo los tesoros que ofrecía la guerra o que concedía el vivir como esclavo; lejos la pasión del poder que, en esa conocida anécdota de la que Alejandro y el filósofo son protagonistas, resulta ridiculizada. Pasividad frente a acción, renuncia frente a las ambiciones provocadas por la planicie fértil.

Sin embargo, hay ya sobre el esmerado verdor como el anuncio de Micenas o un prólogo de tragedia, la amenaza del nido de águilas de Acrocorinto, de la vieja Acrópolis que atemorizaba, desde su altura rocosa, a la refundada ciudad romana. Abajo el urbanismo de la fuente Pirene, que nos ha llegado como uno de los testimonios mejor conservados de la salubridad pública romana.

Arriba, la cerrazón de la guerra y los muros eternos del temor y la furia oxidados por la humedad y el herbazal que, siglo tras siglo, más allá de terremotos y de devastaciones, renueva y afianza el espíritu guerrero. (Esto, si nos referimos a la ciudad triplemente murada por los italianos que ha llegado hasta nuestros días. En los esplendores del siglo IV a. de C., Acrocorinto, con el templo de Afrodita y sus mil sacerdotisas practicando la prostitución sacra, estaba muy lejos de ofrecer un aspecto de belicosidad.)

Los venecianos serán los últimos y más celosos y más perfectos constructores de recintos amurallados. Lejos de los mastodónticos, soberbios y endiosados muros de Micenas, las murallas venecianas nos hablan en la Argólida de la ciencia y de la astucia de la modernidad. Los dioses, por entonces, hacía ya mucho tiempo que no tenían trato con los humanos, que habían abandonado el solar griego.

Ciencia, y no el muro como altar, como rotundo telón de fondo en la tragedia. Tres siglos de dominación turca habían borrado el recuerdo de la *Grecia de antes de Grecia*, por decirlo con palabras de Quasimodo. Salvatore Quasimodo, un señalado griego más

en exilio —si pensamos en la frase de Borges—, griego de la Magna Grecia, reencuentra en sus sicilianas playas nativas el espíritu de sus antepasados:

Sobre la arena de Gela, del color de la paja,
me tendía de niño a la orilla del mar
antiguo de Grecia, con muchos sueños en los puños
cerrados y en el pecho. Allí Esquilo, desterrado,
midió versos y pasajes desconsolados.
En aquel golfo abrasado el águila vio,
y fue el último día.

Lejos ya del fragor de Salamina, que contemplaran sus ojos, Esquilo ve cómo la vida se le escapa en el verdadero exilio, y acaso pensara como su compatriota Seferis pensó, en verso, tantos siglos después:

Dondequiera que viaje,
Grecia me hiere.

¡La *Grecia de antes de Grecia*...! El peligro parecía ser la única realidad, y los golfos, y las islas, y las ruinas de Grecia, estaban sin amparo. Sobre las ruinas de todas las ciudades mediterráneas pastaban los rebaños. Había llegado el tiempo de las ruinas fértiles, de las ciudades-esqueleto sobre las que avanzaba el desierto.

De tal tensión es expresión suprema la voladura del Partenón bajo el ojo experto de un artillero veneciano de Morosini. Pero, por entonces, el anciano templo de Atenea ya era sólo un polvorín y la sangre corría sobre el mármol y sobre la razón extraviada de los dioses.

El sueño de oro y de sangre

Acrocorinto se abre a la guerra y a la piedra. En los desfiladeros de Devernaquia se prolonga el clamor de la guerra hasta el siglo XIX y de sus entrañas se extrajo la piedra que cimentó Micenas. Los dieciocho kilómetros de la fértil Argólida están cercados por la fiebre de la tierra, contienen un sueño de oro y de sangre. Está cercada, como recluida, la planicie a la que en la Antigüedad llegaban los griegos más directamente por mar, a través de Epidauro, bordeando las islas de Egina y de Poros.

La misma Epidauro, a la que hoy accedemos por tierra como a un punto apartado, final, debió de tener entonces la proximidad de los sueños terrestres que se entrevén en el horizonte tras la navegación. La Argólida —la *morada de Hera*, según Píndaro, que acaso la soñó desde sus tierras más reseca de Tebas, *criadora de caballos en Argos*—, la dominamos hoy, aplastada bajo la luz del estío, desde el cerro que ocupan las ruinas de Micenas.

Micenas, donde junto al oro creció la maldición y la tragedia de la sangre de los atridas, tiene desde el aire la forma de una brutal, térrea, enorme águila que tiende su ojo socavado y su pico hacia las cimas de Devernaquia.

El animal-ciudad olfatea el peligro en aquella parte y asoma su cabeza a las barranqueras cruzadas por calcinados caminos de cabras. Y el águila enorme cubre con su pesado cuerpo los misterios del tiempo, una infinidad de sangres y de sueños.

Sueños de los hombres que guerrearon y escribieron. Así Homero y, más tarde los trágicos del siglo V, sueñan los hechos de los siglos XII, XIII y XIV, perdiendo el hilo de la verdadera historia, de la realidad. Los dorios, al ocuparla, sueñan la ciudad por la vía del olvido, ignorándola. Se adueñan sólo de Argos y dejan y ven crecer a su alrededor, en ese olvido, un sinfín de ruinas. Schliemann reencuentra el extraviado hilo de la realidad y del sueño, de la historia y de las sangres, en su excavación del primer círculo de las tumbas reales.

Tras la experiencia de Troya, este desenterrador de sueños sabe que hay una relación profunda y oscura entre lo entrevisto por el poeta y la historia de los hombres. Schliemann levanta sueños sepultados en Troya, en Micenas y lo hará finalmente en Tirinto, la bien murada.

De Schliemann hay que subrayar una y cien veces el apasionado carácter de adivinación que tuvo su labor; intuición que va por encima incluso de sus esfuerzos ciclópeos. Pobres métodos los del conocimiento arqueológico si sólo valoran esa voluntad férrea, si se insiste una y cien veces en el tópico de que Schliemann no era un especialista y de que sólo a partir de la excavación de Tirinto sus trabajos y sus publicaciones comenzaron a poseer alguna coherencia científica.

Nada quieren saber los especialistas de esa intuición primera, subterránea y poderosa que hace, sí, de la arqueología una ciencia, pero una ciencia total que nos lleva a plantearnos la desnudez existencial, la problemática existencial.

Nada más allá de la anécdota desean saber de aquel Schliemann niño que tras leer la *Odisea* y la *Iliada* recomponía por el camino de la poesía un mundo de realidades sepultadas, de realidades que ya hombre, muchos años después, sacaría a la luz. Arqueología como método ideal y superior para escrutar el espíritu del hombre en el principio de los principios. Lejos de la monotonía de la rutina científicista, el espíritu de Schliemann deslumbra en este sentido por su generosa intuición.

Sigue, pues, la confusión entre sueño y realidad, entre la palabra en el viento de la transmisión oral, la sangre y las obras luminosas que han caracterizado al solar griego. El tiempo es el señor de todo. El tiempo, en Micenas —que fue precisamente llamada «la bien construida»—, hace desaparecer los muros ciclópeos y el tiempo los vuelve a sacar a la luz.

El tiempo arranca las estatuas de los pedestales y el tiempo las acaba sacando a la luz gracias a la casualidad de los que las encuentran en los barcos hundidos en las costas. ¿De qué santuarios fueron arrancadas las gigantescas estatuas de bronce de Apolo y

Atenea? Brotadas ahora casi milagrosamente de la mar, nos cortan la respiración y nos devuelven de golpe, eternizándola, aquella Grecia que sólo creíamos un sueño.

Mensaje de la piedra

Pero otras veces el tiempo no nos devuelve la verdad, la dimensión exacta de lo que incluso tenemos delante de los ojos. Así, la llamada Tumba de Atreo, padre de Agamenón, que repite, en buena parte, la forma oval y misteriosa del ombligo del mundo, del ónfalo de Delfos.

La piedra tiene en esta tumba no sólo la capacidad de maravillarnos, sino también de llenarnos de estupor y de dudas. Una vez más la obra de los hombres tiene una dimensión superior, la tumba es ara y sepulcro; la muerte encerrada en la tierra, sepultada en la tierra, es un clamor negro y fuerte que asciende hasta los mismos dioses.

El dintel de la puerta, el bloque de ocho metros de longitud y ciento veinte toneladas de peso, habla de la tenacidad de los humanos, pero también nos lleva a la duda a que antes hicimos referencia. Con ese bloque el hombre-héroe creía dar forma, seguridad, a su vida fugaz, es decir, a su muerte.

Con ese bloque el hombre-héroe espantaba a su propia muerte, gritaba su rabia a los dioses, ponía un poco de su orgullo en el corazón del universo, que ya entonces, mejor que ahora, él sabía que era ilimitado.

Al lado de esta piedra todo es leyenda, palabra que deshace el viento, bronce que se traga la historia, máscaras de oro cegadas por las cenizas. Palabras, nombres, los de Atreo y su erizada descendencia: Menelao y Agamenón, Orestes y Tisamenos.

Leyenda el tiempo anterior a ellos y leyenda, aunque con fechas, el tiempo posterior, que los dorios sólo entrevieron. Leyenda Troya y leyenda Helena, como nos la recordara Seferis en intensísimos versos, el cual también creía que Helena nunca fue a Troya, sino que acabó sus días en Egipto:

...Tanto trabajo y tanta vida
despeñáronse al abismo
por una túnica deshabitada, por una Helena.

La piedra enorme a la que el hombre da forma. Y el tiempo. El tiempo y la muerte.

III

La historia de piedra y tiempo y muerte se prolonga aún en Argos, y en Helléniko, y

en Kazarma, y en Asine, y, sobre todo, en las galerías y en los muros de seis a quince metros de espesor de Tirinto.

La piedra y el tiempo, la muerte bajo la luz que lo aplasta todo en la figura pesada y enorme de ese Agamenón muerto, pero no enterrado, que conforma hacia el sur una de las cadenas montañosas. Pero pensemos que los antiguos griegos, desde su agitada vida, no contemplaban el mapa de destrucción y de ruina que nosotros ahora, para nuestra lección, nos ha tocado recorrer.

Recordemos la dulce travesía de entonces de El Pireo al golfo de Epidauro, dejando a un lado y a otro el perfil azul de las islas. Recordemos a la misma Nauplia, también un poco corazón de la Argólida y, en consecuencia, de toda la Grecia (no en vano la ciudad fue capital del país en el siglo XIV). Los antiguos griegos, como los humanos de hoy, engañaban día tras día su vida ignorando la muerte.

Como hoy, el hombre de entonces engañaba el drama y el vacío de su existencia con las prácticas ocultas y con las continuas llamadas a la Divinidad. Surgen así de nuevo los nombres de Epidauro y de Delfos; otra vez la salud y la enfermedad, el diálogo de los cuerpos y el de los espíritus. Ambas ciudades ayudaban a ahuyentar, ayer como hoy, a la muerte. Epidauro y Delfos son como caras opuestas, en la moneda griega, de esa otra cara compleja, llena de dificultades y drama que fue Micenas.

Pero un mundo no puede subsistir sin el otro. Micenas y Epidauro, a pesar de las cimas del monte Arachnaion, que las separa, son dos mundos complementarios. Lo mismo podría decirse de los hombres que las habitaban o de aquellos otros que las visitaban. La furia y la inestabilidad de los atridas precisan de otros hombres, de otras vidas que apacigüen esa furia, ese morbo. De ahí el que tenga razón de ser aquel personaje legendario, entre médico, héroe y dios, llamado Esculapio, que nació, según dicen, en lo que hoy sólo es un corral de cabras, en el camino que unía las dos ciudades.

Lo fundamental en Epidauro –por encima incluso del sobrecogedor espectáculo que supone ver en pie el mayor teatro de la Antigüedad– es el lugar en el que el conjunto monumental se halla situado: un hondo y bien protegido valle que lo aparta del mundo y que, de entrada, produce una sensación de equilibrio y de olvido en quien lo habita.

Olvido incluso de la mar, que en realidad no puede estar más cerca, pero que la altitud de las cimas lo ocultan y hacen que lo ignoremos de una manera absoluta. El valle y sus pinos. El valle y su aire. El valle y sus aguas, y sus zumos, y sus vibraciones... *Epidauro abundante en vides*, como nos la recordara Homero.

Todas estas condiciones naturales tuvieron que ser muy valoradas a la hora de levantar y de que prosperase esta especie de gran sanatorio para las almas y para los cuerpos que fue la ciudad. Condiciones tan perseguidas y escogidas por los arquitectos como las acústicas que, cuidadosamente, buscó Policleto el Joven para situar el teatro, todavía hoy tan hermoso. Espacio ideal para los cinco sentidos, que recobraban en los aromas, en las fuentes y en las galerías, la sensibilidad perdida. Espacio que le da la espalda al espíritu guerrero y que conduce a la vida a una nueva y equilibrada dimensión.

Salud frente a todo mal

El mal estaba abolido o era utilizado en aras del bien. El sueño largo y profundo de la primera noche, entre los pórticos, en la terraza que daba a los patios interiores del albergue, arrojaba del cuerpo de los enfermos la mitad de sus males. La sierpe sagrada, las hierbas medicinales y las aguas cristalinas hacían el resto.

Todos y cada uno de los edificios del Asképieion de Epidauro –el santuario, el estadio, el teatro, el albergue, los baños, el gimnasio, la palestra, los templos– estaban destinados a dotar al cuerpo y al alma enfermos de ese equilibrio al que los humanos no cesan de ignorar o despreciar desde el inicio de los tiempos.

Sin ser lo que había sido en el pasado y salvándose del castigo total que, por ejemplo, le aplicaron a Corinto, los romanos lucharon por propagar y gozar de los dones poderosísimos del lugar. Pero ello exigió, como es habitual en los humanos, una hecatombe de ritos y de dioses ajenos. Se ampliaron las termas, pero no quedó piedra sobre piedra de lo que había sido el santuario.

Ayer, como en los siglos sucesivos, el hombre ignoraba que la Divinidad no es algo que pasa, algo que puede ser enterrado para siempre. Resulta inútil enterrar a los dioses, o a sus estatuas, o a sus templos, para levantar, con soberbia, otros nuevos. Hoy, en Epidauro, alienta algo parecido a la esencia de la vida en la naturaleza espléndida del lugar, en el ardor de su pinar y, consecuente con ella, la Divinidad se intuye aún, o subsiste. Como en Micenas, también en Epidauro las ruinas del templo flotan sobre las insidias y las pasiones de los hombres. Como en Micenas, su lección ha costado destrucción y sangre.

El territorio de la muerte (Micenas); el espacio vital por excelencia para los vivos, el espacio en donde se conjuntaban las fuerzas ocultas y las físicas, el lugar en donde el santuario atendía por igual las necesidades del cuerpo y las del espíritu (Epidauro) y el territorio de la Divinidad (Delfos).

Si en Epidauro lo que fundamentalmente contaba eran los sentidos y, en función de ellos, había que escoger y cimentar los edificios, en Delfos la Divinidad era lo primero. De ahí la necesidad de altura, de vacío, de pureza. Por eso, el lugar elegido fue el nido de águilas alzado a espaldas del monte Parnaso, en el corazón de la región Fócida. A los territorios de la Divinidad hay que llegar tras agotarse la palabra e incluso más que la palabra: el diálogo de las espadas.

La respuesta del dios

Cerca de Tebas nace Dionisios y el culto al vino pone una nota de intensidad vital en los humanos que habitan este laberinto de parameras y de desoladas montañas, pero no se olvide que éstas son también las tierras por donde vagó Edipo. Vino y vagabundaje

anuncian ya los límites de lo humano y aquellos otros –los divinos– que les están reservados a los hombres. Vino y vagabundaje dejan entrever la locura y la ebriedad de la Nada. Dionisios y Edipo son el último gesto, el último salto en el vacío ante las puertas de lo astral y de lo terrestre.

Y lo astral comienza en la región Fócida, en esa sucesión de montañas abrasadas en las que los dioses conservan aún su aspecto bárbaro, animal. Espacio este de ahora que ignora lo humano, que ignora la vida sin lograr desprenderse del todo de ella, que mira hacia lo que empieza en ese límite en el que acaba la nieve, por donde brota el sol o se derrumba la luna. Las Fedríadas, el monte Helicón, el monte Parnaso... Espacios de desnudeces, reverberaciones y alturas. Las preguntas hay que hacerlas lo más cerca posible de lo que se nos escapa: los astros, los dioses.

Los valles de pedregales y matojos, corrales y rebaños, adquieren vida con las tonalidades de la luz. Apolo busca su armonía y su música en la desnudez planetaria. Territorio de dioses y territorio también de aquellos humanos que tienen, o quieren tener, relación con los dioses, los que sienten en su pecho la garra del propio destino: los dementes, los poetas.

El dios Pan brota de la soledad y de la perezosa contemplación de los pastores. Las ninfas, de los rudos sueños de éste. Las rocas, el cielo, y los ojos del hombre puestos sobre los magnéticos, diabólicos, ojos de la cabra. ¿Qué otro dios que no fuera Pan, qué otro mito que no fuera el de las ninfas, podría haber surgido dentro de las cercas de piedra mal dispuestas, de los rediles, de la miseria del valle ardido? Los broncistas anónimos del siglo IV a. de C. nos dejaron espléndidas representaciones, entre nobles y bárbaras, de estas figuras silvestres, de estos rudos dioses-pastores.

En el monte Helicón, Pan y las ninfas, y en el monte Parnaso, Apolo y las nueve musas. Las musas otorgaban o no sus dones. El dios concedía sus respuestas a medias, sólo como una velada amenaza. Espacio, en cualquier caso, el de Delfos, antes de los límites, de la locura. Acaso esta tensión que emana de la montaña y de sus rocas, y que enloquece a los hombres, explique el hecho de que Edipo mate a su padre en un desolado cruce de caminos de esta región que aún podemos ver abajo desde la altura en la que ahora nos encontramos.

¿Volver atrás o seguir hacia lo desconocido? Ir hacia Atenas, o hacia el norte, o hacia Delfos? En Delfos estaba la llamada y la perdición. En Delfos –más allá del sueño y de la muerte– podía pronunciarse la pregunta máxima, la pregunta última. En Delfos le estaba reservado al hombre griego el gesto primero y el último, el que da la medida de su grandeza y el que evidencia su impotencia: tender los brazos, en las alturas al cielo y preguntar, o resumir en una sola pregunta todas las preguntas. ¿Es que puede haber mayor don para un humano que el de recibir respuesta de la Divinidad, el de recibirla sobre lo que era más esencial y, generalmente, más trágico para él?

Y para el que había soñado, o vivido, o matado, aún existía una posibilidad intermedia a las puertas del santuario nacional, antes de tener conocimiento de las graves verdades:

la de olvidar –olvidar bebiendo del agua purísima que brota de la pétrea entraña de la fuente Castalia–, la de purificarse de todas las lacras antes de que la sacerdotisa tocara con su mano el *omphalos*, el «ombligo del mundo».

Purificarse, olvidar antes de traspasar las puertas del templo y de tener acceso al conocimiento. ¿Pero no es acaso el conocimiento otra de las formas bajo las que se oculta la Muerte?

No otro mensaje parece extraerse de los versos de un poeta que también sabe de la luz y de la sangre de su país, de un poeta de hoy al que ya hemos recordado, Yannis Ritsos, el cual, como el peregrino de un tiempo, se sigue haciendo preguntas ante los muros de Delfos:

Piedras,
tranquilas piedras del amor... ¿Para recordar?
¿Para distraernos, quizás? ¿Para olvidar?
Para sentarnos en la piedra, y esperar;
esperar de nuevo, aspirando con placer
el humo del fuego de los muertos.

Cosmogonía del libro I de las *Geórgicas*

Dice Leopardi en una de las primeras páginas de su voluminoso Diario, el *Zibaldone*, que el verdadero fin del Arte «non è il bello, ma il vero, ossia, la imitazione della Natura». Y es curioso observar cómo para aclarar tal cuestión —la de que el Arte brota más de lo verdadero como imitación de la naturaleza que de lo bello— nos ponga como ejemplo a Virgilio. Virgilio —como antes Teócrito y, más tarde, la lírica pastoril y el propio Leopardisabe que las estrellas caen, se precipitan. Y este hecho representativo, arquetípico, es bello y verdadero en sí mismo.

Virgilio habla en versos de un hermoso realismo del barquero Caronte, pero por amor a la verdad también nos dice que es anciano, andrajoso, sucio, y no joven, como suelen serlo el resto de las deidades. Homero, por amor a la verdad describe a Aquiles menos perfecto de lo que debiera hacerlo. Si lo simplemente bello fuera lo más importante en poesía, Anacreonte sería mejor poeta que Homero. Y éste, claro está, es un juicio con el que no podemos estar de acuerdo.

El poeta debe valorar, pues, lo útil y lo verdadero sin que ello sea el fin último de la poesía. Lo verdadero es lo importante, y en esa cualidad tienen cabida otras muchas, como la propia belleza, la gravedad y la alegría. Leopardi refuerza su tesis recordándonos aquel episodio de Orfeo, descrito por Virgilio, en el que un ruiseñor, al que le han robado sus hijos, siente un dolor profundísimo que expresa con hermosura cantando a lo largo de toda la noche.

Pero no es mi intención la de entrar aquí en el concepto de lo poético sino la de entresacar tal concepto, la dimensión de su verdadera voz y la actualidad de su mensaje, más allá de las connotaciones estrictamente literarias o eruditas. He decidido escoger por ello el primer libro de las *Geórgicas*, en donde en mi opinión Virgilio dejó expuesta una *cosmogonía*.

Este libro, recogido bajo el simplista enunciado de «Cultivo del suelo y climatología», explica el mundo y el ser en su totalidad. Por debajo de un denso y claro lirismo y de unas teorizaciones en apariencia de técnica rural, el poeta va desarrollando una cosmogonía, la última y la verdadera dimensión del ser humano.

Para comenzar, diremos que el poeta es sumamente clarividente en cuanto al carácter *fundacional* de los orígenes. Antes de que el hombre mueva una mano o hunda la reja en la tierra, antes de que se disponga a construir su hogar, debe ser consciente de sus actos. Y esta consciencia será expresada de forma ritual.

En esta fundación juegan un papel primordial las fuerzas naturales (vientos, climas, estaciones, situación espacial). No insistiré en este punto que ha sido reiteradamente estudiado por los tratadistas de la Historia de las Religiones. La naturaleza es, pues, de entrada, un punto de referencia, la *clave* –según nos diría Novalis mucho más tarde– que explica el Todo.

De la instauración fundacional de los orígenes brotan dos elementos que también Virgilio subraya: el *hombre* y la *piedra*. El hombre, que viene de lo oscuro y que sólo posee en la Divinidad un asidero o un punto de referencia; y la piedra, que es síntesis abstracta y eterna de la naturaleza, pero de una naturaleza brava, incorruptible, que no muere ni se somete al tiempo cíclico. De ahí la grandeza de su significado.

No voy a insistir tampoco aquí en el simbolismo de la piedra, recogido por los poetas de todos los tiempos, desde los líricos arcaicos hasta poetas como Nerval o Rimbaud. Lo curioso es que Virgilio funde y hace misteriosos ambos factores –hombre, piedra–, al decirnos que «para repoblar el universo alguien echó sobre la tierra desierta las piedras, de las que nacieron los hombres, que son duros como ella».

Ignoremos, por el momento, este calificativo de *duros* aplicado a los hombres. Estamos en los orígenes fundacionales, en la «Edad de Oro», y el hombre vive equilibrado y dichoso, fundido con la Naturaleza, libre de la tensión y de la culpa. El hombre está en brazos de la Divinidad y de la naturaleza, que son las otorgadoras de la salud y del bien. Los dioses no son aún los caprichosos e irascibles de la *Odisea* y de la *Eneida*.

La Divinidad atrae, es como un fluido musical y denso que armoniza el mundo, fecunda los campos, torna ociosos y plenos a los corazones humanos. ¿Responde este equilibrio a la bondad divina o es la bondad de los actos humanos la que apacigua al Orbe, la que, según la vieja doctrina del Tao, evita la provocación de convulsiones y de guerras?

Son tiempos, según Virgilio, «antes del reinado de Júpiter»; antes, decimos nosotros, de que los dioses tuvieran nombre. Y añade aún: «Nadie había labrado los campos, ni era lícito acotarlos, ni marcar límites sobre ellos; eran bienes comunes y la tierra producía de grado, más libremente que ahora, todos los frutos». Se trata del mundo que todavía reina en la mente de Títiro, frente a la insatisfacción y al desequilibrio de Melibeo en la primera de las *Églogas* virgilianas.

El hombre habita, en consecuencia, el paisaje ideal, el «paraje ameno» en el que brillan naturaleza y amor. El hombre no vaga aún por la selva «aspra e forte» de Dante, ni por la selva «spaventosa e oscura» de Ariosto, sino por una especie de jardín con grutas, prados y fuentes que la tradición literaria nos ha recordado hasta la saciedad.

Pero hay algo que altera y corrompe este paraíso: aparecen, según Virgilio, la holganza, el duro trabajo, la necesidad, la falta de libertad y de amor, la nociva sombra, el oficio... Ha llegado irremediabilmente el día en el que «sudaron los bronce» y en el

que el miedo conduce a los sacrificios. Han llegado los tiempos en que «los pozos» no cesan de «manar sangre».

¿Coincide esta llegada del mal con un desarreglo cósmico, con la huida de la divinidad astral, otorgadora de todo bien? Tal parece ser la opinión del poeta cuando nos dice que todos estos desequilibrios van acompañados de infinidad de «rayos y de horribles cometas». El orín corrompe los arados, y al salir a la luz los huesos continuamente excavados de los sepulcros aparece obligadamente la meditación sobre la muerte y el más allá.

Estamos en otros tiempos; estamos en nuestros tiempos. La armonía es algo que entrevemos, que sospechamos, pero que no gozamos nunca con la plenitud de la mítica «Edad de Oro». Según Virgilio, y siempre teniendo presente su libro I de las *Geórgicas*, dos son las armas de que el hombre dispone en los nuevos tiempos: el *oficio* y el *esfuerzo*. Ambos términos podrían tener, en principio, igual significado. *Oficio* y *esfuerzo* parecen ser, sin más, sinónimo de trabajo. Pero Virgilio los matiza y, al matizar, está también aproximándose al arte.

Del oficio nacen las artes, nos dice, pero del esfuerzo nace lo que él llama la *industria*. Vemos, pues, que existe una diferencia. El oficio es la suma de la *reflexión* y de la *experiencia*, y conduce al Arte. Por el contrario, el esfuerzo es fruto de la angustiosa y «apremiante necesidad», precisa de «instrumentos necesarios», y nos lleva a la «industria».

Más iluminado estaría hoy nuestro mundo si reparáramos en esta fórmula virgiliana que explica muchos de los males presentes, que muestra las raíces del ser actual y que aclara sus tensiones. Aunque falseados o solapados, hoy todavía se mantiene esa disyuntiva entre arte e «industria» como medios que explican (o que pretenden explicar) por separado el mundo y que dividen a los hombres en dos bandos.

Naturalmente, el término «industria», a que hizo referencia Virgilio, lo he venido utilizando y así debemos seguirlo utilizando, entrecomillado, pues es concepto que va más allá de lo que hoy reconocemos como tal. Industria es para Virgilio, como dijimos, todo lo que nace de la «apremiante necesidad». Yo pondría hoy aquí otros términos para explicarlo: desarrollo tecnológico irreversible, consumismo, industrialismo, superpoblación, contaminación... Las lacras, en definitiva, de nuestro tiempo; lo que, sin más, nace, como decía Virgilio, de la angustia y de la necesidad.

Desde la desaparición de la «Edad de Oro» hasta el día de hoy, tanto las artes como la industria virgilianas, están sometidas a tres fuerzas ciegas, a tres constantes. Son, por decirlo de algún modo, las tres «muletas» en las que se apoya el hombre herido y arrojado del Paraíso.

De ellas también nos habla Virgilio en sus *Geórgicas*, y son: la Divinidad, el Hado y el Tiempo cíclico. Una Divinidad, digámoslo enseguida, que no tiene nada que ver con aquella Diosa Naturaleza o divinidad astral de la que los humanos se nutrían cómodamente en la «Edad de Oro».

Ahora los dioses son reverenciados y temidos. La Divinidad es una fuerza oscura y ciega a la que el hombre acude en busca de ayuda y de equilibrio; es, unas veces, la caprichosa de los poemas homéricos; o, como sucede en nuestros días, una ideación vacía y sorda: una especie de divinidad sin dioses que, según Virgilio, habita el «opuesto polo, en una noche eternal que redobla el horror de las densas tinieblas».

¿Maneja el Hado esta Divinidad angustiosamente necesaria hacia la que Eneas alza sollozando ambas manos en medio del naufragio? No lo sabemos. Pero ahí está desde los tiempos de Virgilio (y especialmente a lo largo del Imperio romano) el Hado y su brumosa manifestación en signos, símbolos y presagios.

El hombre hace preguntas a la Divinidad y no obtiene respuestas. Por eso, acude a los indicios abstractos, intenta engañar al Hado o que el Hado no le engañe, teniendo presente y analizando meticulosamente signos, símbolos, presagios.

En esta práctica sí que iban los hombres de los tiempos de Virgilio por delante de nosotros, aunque –a decir verdad– llegan a la exageración. Había en ellos una extremada valoración de lo astral, de lo superior, que hoy no se da. Se perdió la valoración primordial de la naturaleza, y aquella amalgama de dioses griegos –como ha dicho un crítico– con los ritos romanos condujo a la moral religiosa de nuestros días. En medio, alguna virtud salvada, como la piedad, luego plenamente cristiana, pero también de raíz virgiliana.

Volviendo al libro I de las *Geórgicas*, y de acuerdo con cuanto hemos escrito, vemos cómo el piloto cuenta las estrellas y les da nombre, cómo el labrador ve crecer irremediablemente el cardo y tiene en cuenta las constelaciones, cómo teme el quinto día de luna, cómo observa las llamas del Etna y escucha, con las primeras sombras nocturnas, el canto de la lechuza.

Signos, símbolos, presagios del Hado. De hecho (y por reparar en uno solo de ellos) subrayo la abstracción y la dificultad en el canto de la lechuza, que para los antiguos significaba sabiduría y muerte a un tiempo.

La Divinidad angustiosamente buscada, el Hado y, para terminar, el Tiempo cíclico. El Tiempo cíclico era para Virgilio (y lo ha sido para los humanos atentos de todos los tiempos) una de las fórmulas más estables y más prácticas para aplicar a la existencia. El tiempo cíclico nos habla, por una parte, del renacimiento y de la corrupción constantes. («Un espeso abono» –dice Virgilio– o la «inmunda ceniza» reaniman el gastado vigor de la tierra.)

Es la ceniza la que aporta –sigo citando al poeta–, la «oculta virtud», de la que nacen los frutos. ¿Sirve la imagen para los *frutos* humanos? Sin lugar a dudas. Sólo el paso del tiempo y el humo del hogar darán a la madera de tejo y a la del haya la dureza precisa para que el arado se robustezca.

Pero el Tiempo cíclico, con sus siempre esperanzados frutos, nos habla sobre todo de la naturaleza como ejemplo, como norma. Y aquí sí que, refiriéndonos a Virgilio, no nos basta con entresacar unos pocos ejemplos o con subrayar, de modo especial, ese amor

absoluto que las *Geórgicas* evidencian hacia la naturaleza. Toda la obra se ve afectada, a la hora de hablar de la naturaleza, como ejemplo y como norma.

Y qué lejos de esta naturaleza, de la que todo brota y a la que todo vuelve, el criterio de quienes con más ingenuidad que conocimiento sólo ven en ella, y en la poesía que sirviéndose de ella se expresa, un tratado didáctico a la manera de los de Columela, un libro de preceptiva rural o, por verlo desde otro ángulo, como el fruto de un refinado y lírico esteticismo. Las *Geórgicas* son, sobre todo, el poema de la naturaleza plena y de los campos fecundados por el trabajo humano.

Y tendríamos que extendernos mucho para analizar el alcance de este término, *trabajo*. Por supuesto, Virgilio está más cerca de Hesíodo que de Columela y, por supuesto también, que supera al primero. Me parece por ello imprescindible, en esta hora en que se revisa y se honra con ocasión de su bimilenario la obra del poeta, diferenciar con suma claridad lo que es una cosmogonía poética de impresionantes dimensiones de un simple tratado más o menos didáctico.

Virgilio es, como comenzamos diciendo con palabras de Leopardi, ante todo el poeta de lo Verdadero, pero también lo es de lo Bello. No vale, por tanto, el que nos quedemos con uno de los muchos Virgilios.

Los consejos de Mecenas para que supere a Hesíodo, la influencia homérica, el posible tecnicismo de sus libros, el carácter profético de alguno de sus pasajes, son sólo anécdotas al lado de su voz, de su mensaje todavía actual; especialmente actual en estos tiempos en que, termino con sus propias palabras, «por todo el orbe derrama sus furores el impío Marte».

Goethe, Catulo y Sirmione

Si uno desciende de los Alpes orientales por el paso del Brennero y llega a Trento, y ama tanto los paisajes como los monumentos, se le partirá el corazón, dudará en la encrucijada. Porque dos son los caminos que conducen al sur: el primero desciende a orillas de uno de los paisajes más paradisíacos del norte de Italia, el del lago de Garda; el otro se dirige directamente a Verona.

Leyendo hace ya algunos años, precisamente a orillas del lago de Garda, el primer tomo del *Viaje a Italia* de Goethe, observé que el «gran alemán» escogió el camino de Verona –la ruta monumental– pero de repente le asaltó la duda y se detuvo. Había visto brillar bruscamente, a su derecha, la lámina plateada del lago entre las viñas y los limoneros.

Así que tomó la dirección de Tórbole y se aproximó al lago. Luego, fue descendiendo por él en barca, recalando en ambas orillas. Primero se aproximó a Riva, cercada por los abetos. Luego, se fue a Malcesine, donde el propio Goethe fue detenido mientras dibujaba las ruinas del castillo. (Se las vio y se las deseó para demostrarle al alcalde y al encolerizado vecindario que él no había venido a Italia para practicar el espionaje militar.) En fin, desde lejos, vio brillar Gardone y sus bosquecillos de cipreses y de olivos, entre los que hoy se levanta Il Vittoriale, la casa-museo del poeta Gabriele D’Annunzio.

Sin embargo, a medida que seguía leyendo, observé que a Goethe le pasaron inadvertidas las fabulosas ruinas romanas de la villa del poeta Catulo, en Sirmione. No me expliqué con facilidad el silencio del autor de *Fausto* sobre este maravilloso lugar. Y no sólo porque él era meticuloso y hasta obsesivo en sus viajes –insistía en los nombres y en los detalles históricos de sus recorridos, se interesaba por la estructura de las rocas y por las tonalidades de la luz–, sino también porque siempre se esforzó en subrayar el sentido *pagano* de sus visitas.

(Recordemos, por ejemplo, su lamentable afirmación de que él no había ido a Asís para ver la iglesia de San Francisco y, en consecuencia, los famosos frescos de Simone Martini y de Giotto, sino para visitar las ruinas de un desconocido templo romano consagrado a Minerva. También ignoraría los frescos de Giotto en Padua –los treinta y ocho maravillosos frescos de la capilla de los Scrovegni–, pero no así el Jardín Botánico de la ciudad, donde se detuvo en meticulosas disquisiciones sobre la metamorfosis de las plantas.)

Me extrañó, por todo ello, la ausencia de Goethe en la península de Sirmione, en uno de los lugares de atmósfera más marcadamente *clásica*. Goethe, que amó los ideales de equilibrio y de belleza por encima de todo, hubiera alabado este lugar en el que el arte y la naturaleza se unen para formar un impresionante conjunto monumental. Pero le obsesionaba la proximidad de Verona, su afán de llegar pronto a ella para ver las piezas e inscripciones marmóreas de su museo arqueológico.

«Al atardecer –escribe– podía ya haberme encontrado en Verona, pero a pocos pasos de mí se hallaba este majestuoso espectáculo de la naturaleza, este delicioso cuadro que es el lago de Garda.» También sentía ansiedad por llegar a Venecia. Le perdía, por tanto, la prisa. Ésta debió de ser la razón de fondo por la que ignoró la península de Sirmione.

En Sirmione están todavía las ruinas de la villa del poeta Valerio Catulo. Allí buscaba éste refugio después de sus agitadas estancias en Roma o de sus viajes a extrañas tierras. Sobre un montículo rocoso, en el extremo norte de una sutil y estrecha franja de tierra, hendiendo el lago como una nave, se levantan los derrotados muros de cámaras y estanques, pasadizos y termas. Un bosque de añosos olivos –los campesinos del Garda dicen que son los mismos plantados por los romanos–, reciben una brisa suave y llena de luminosas transparencias. Pocos saben que allí, a unos pasos de las moles alpinas, en el húmedo norte, hay un valle y un lago con microclima mediterráneo.

De día apenas se mueven las ondas; sólo hay un cabrilleo rico en tonalidades doradas, esmeraldas y azules. Al fondo, se yergue el imponente macizo calcáreo y salvaje del Brenta. Este hermoso lago de orillas fértiles –el antiguo *Benacus*– también fue nombrado por Plinio y Virgilio en sus textos. Precisamente Goethe, viendo las olas que se aborascaban y se estrellaban bajo el viento del norte, recuerda un verso que Virgilio le dedica al lago: *Fluctibus et fremitu resonans Benace marino*.

«Es el primer verso latino –nos dice– cuyo contenido siento vivo delante de mis ojos.» Pero fue Catulo el que mejor supo sintetizar en uno de sus poemas el júbilo entrañable y la belleza que le inspiraba el lugar. Después de las disipaciones mundanas y del hastío de los placeres, qué magnífico su grito de júbilo frente al lago:

Ésta es la compensación por tantas fatigas,
Salve, oh mi bella Sirmio, goza con la presencia de tu amo.

Llegados a este punto, el de la descripción del lugar, cabe hacer unas curiosas consideraciones de carácter geográfico-literario. Algunos han dudado, desde luego con bien escaso fundamento, de que Catulo se refiriera al lago de Garda en el poema XXXI. Él habla, al comienzo, de «islas» y de «penínsulas». Y, en otro de los versos, de «ondas lidias».

Por tanto, da la impresión de que no alude a la hoy península de Sirmione, sino a una isla en tierras de Lidia, que pudiera ser Rodas. (Catulo hizo escala en esta isla durante su viaje de Italia a Bitinia; viaje que él describe, en sentido inverso, en el poema IV.) En

1926, un italiano, Fregni, dedicó un libro a esta teoría: *Del lago di Garda alle onde del lago lidio*.

Las cosas parece que son mucho más sencillas. Para Catulo el calificativo de «lidias», aplicado a las olas, era sólo sinónimo de «etruscas». (No olvidemos que hasta Bérgamo y Mantua, hasta aquel ángulo del norte de Italia, llegaron las incrustaciones etruscas.) Además, Sirmione fue en tiempos de Catulo una isla. Las aguas del lago estaban por entonces más altas y el islote de la villa quedaba aislado (o no) según el ritmo de las crecidas de las aguas.

Todavía hoy la estrechísima lengua de tierra que une las ruinas a la costa del lago nos recuerda la isla (y la península) que Catulo entrevió para confusión de sus estudiosos. Es probable que, ya entonces, un puente de barcas uniera la isla a tierra. De ahí que el propio Catulo denominara simultáneamente «isla» y «península» a su refugio.

Pero éstas no son las únicas imprecisiones en la vida del poeta. También lo fueron las fechas de su nacimiento (87 u 84 a. de C.) y la de su temprana muerte. Lo que sí sabemos es que en Roma adquirió una esmerada cultura literaria. Como los amantes de Shakespeare que immortalizarían más tarde a su ciudad natal (Verona), Catulo amó fatal y desordenadamente. Por Lesbia, la esposa de un renombrado romano, padeció de amores, y gracias a ella hoy podemos leer algunos de sus más hermosos versos.

Cicerón también recuerda a Lesbia en sus *Oraciones*. Bella, ingeniosa, culta, se decía que frecuentaba los baños sospechosos y que era amiga de convites y de «andar en barca». Se llegó a acusarla de la muerte por veneno de su marido. A pesar de estos rumores, Cicerón –anteponiendo sus virtudes a las posibles culpas– no dudaba en compadecerla y exaltó su belleza. En esta mujer puso Catulo sus ojos:

Vivamos, Lesbia mía, y amémonos
sin que nos importen las murmuraciones
de los pérfidos viejos.

Catulo, traductor de Calímaco y de Safo, ama sin ser correspondido y olvida en la adormidera del vino y en las mujeres encendidas de lujuria de los cuadrivios. La voz del poeta es muy actual y tiembla frente al paisaje de la infancia con una nostalgia desgarrada.

Perpetúa sentimientos eternos, cantando la fidelidad del amigo frente a la esquividad de la amada y en la elegía a su hermano muerto llega a altísimas zonas del sentir. Se duele de la pérdida de un pañuelo que le ha traído un amigo de Iberia y se lamenta, a las malditas tinieblas del Orco, del gorrión que un día se le muriera a su amada.

Catulo persigue y se hastía con las muchachas de los baños y pide más vino al copero. En fin, ama y maldice la vida con extremada ferocidad:

Odio y amo. Acaso te preguntas por qué lo hago.

No lo sé. Pero es así... y además, mi tormento.

Son versos que muchos anteponen a los de Horacio y Virgilio, quienes precisamente lo tenían por maestro y lo colocaban a la altura de Lucrecio.

Qué lejano está el ocio desenfadado y marginal de Catulo de la personalidad obsesivamente equilibrada y circunspecta de Goethe. Pero a pesar de la gran diferencia de siglos, un mismo paisaje –el del lago de Garda– encanta y remansa el ánimo de ambos. La misma serenidad y el mismo encanto que probablemente turbó a las dos mentes literarias más influyentes del siglo XX, las de Ezra Pound y James Joyce. Los dos, poeta y novelista que arriesgaron al máximo con la palabra, se dieron un día cita en la península de Sirmione, precisamente sobre el puente hecho de barcas.

Lo que hablaron Joyce y Pound a orillas del *limpidum lacum catuliano* –del lago de Garda–, lo que esencialmente sintieron aquellos dos cerebros endiabladamente sensibles y corrosivos, es algo que pertenece al más absoluto de los misterios.

Otoño pleno

La riqueza y la variedad del ciclo de las estaciones del año pueden ser contempladas, a grandes rasgos, bajo una doble perspectiva: la científica y la estética. La científica nos ofrece una visión bastante exacta de las periódicas evoluciones de la Tierra. Al menos, hasta que han comenzado a darse en ella algunas mutaciones provocadas por el hombre, que tienden a unificar –a enloquecer, más bien– las estaciones.

La atmósfera recalentada o contaminada, los deshielos y la desertización, parece que alteran, cada día más, la climatología, que a fin de cuentas es la que va influyendo en cada planta, en cada elemento e incluso en la mismísima composición química de la sangre de los seres vivos.

La otra visión de las estaciones, la estética, se ve sometida a interpretaciones, en apariencia, más simplistas: madurez de los frutos, coloraciones rojizas, amarillentas y ocres de una gran intensidad, grave exaltación de los sentimientos. En pintura, por ejemplo, la representación de una determinada época del año puede ser –al margen de estilos, claro está– puramente fotográfica y, por supuesto, estar muy influida por los mitos literarios.

Vendimias y bacanales se cuentan entre las más frecuentes. Pero, a la larga, ¿qué diferencias de fondo pueden existir entre las distintas imágenes que de las estaciones del año nos ofrece el pincel de un Botticelli, o el de un Jordaens, o el de un Poussin?

¿Y qué decir de la música? ¿Qué diferencias puede haber entre las partes de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi que no vengan concretadas por su apoyatura literaria, por los anónimos sonetos que probablemente las inspiraron? Aunque no en todos los casos –los madrigalistas, las arias y coros magníficos, como los de Händel o Bach, las óperas más excelsas serían las deliciosas excepciones– las aportaciones literarias privan a veces de riqueza, de dimensión, al texto musical.

¿La *Pastoral* de Beethoven o el *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy, se enriquecen o se empobrecen si las escuchamos teniendo presentes sus «versiones» literarias? Afortunadamente, el arte contemporáneo ya no es, en lo fundamental, un arte descriptivo y al borrar referencias, al eliminar connotaciones, es más arte, cumple mejor sus funciones investigadora e introspectiva, va mucho más lejos en sus fines.

Cabe quizá una tercera aproximación a las estaciones del año. Ésta podría ser la de analizarlas y valorarlas en sus signos y en sus símbolos, en cuanto tienen, a la vez, de real y de fugitivo. Probemos a hacerlo, por ejemplo, con la estación en que nos

encontramos, con el otoño. Cuando llega el otoño avanzado valoramos más la gravedad que la plenitud de esta estación, gravedad que repercute en nuestro estado de ánimo, y observamos distintos símbolos que nos hablan sutilmente del nacimiento y de la muerte de la misma. Me referiré solamente a dos de ellos.

Estos símbolos nos pueden llegar revelados por un intenso ocaso, a través de nuestros sentidos: el del oído, el del olfato y el de la vista. Veamos el primero de ellos. En el bosque húmedo canta la lechuza. Su canto es una anunciación puntual, cronométrica, de esa humedad que viene después de la maduración y de las recolecciones para corromper las hojas sentenciadas, para corromper los frutos.

El canto de la lechuza señala el límite de dos tiempos, de dos estaciones: la estival y la invernal. Por eso, el canto de este pájaro misterioso y mítico comunica un doble mensaje de plenitud y de corrupción, de vida lúcida y de finitud. En su lamento prolongado y puro hay como una inflexión. ¿Hacia dónde, hacia qué? De entrada diremos que, desde la más remota Antigüedad, pero especialmente entre los griegos, el pájaro de Atenea posee una duplicidad de significados: sabiduría para unos, finitud siniestra para otros.

La lechuza como tal, su figura, también es un símbolo a la manera que en Oriente puede serlo el diseño de los ocho *kua* del *Libro de los cambios*. Pero así como en Oriente este diseño es sólo eso –figura, signo, aunque de una gran significación–, en Occidente la lechuza-símbolo la identificamos con su canto, con un sonido; un sonido tembloroso, monocorde y puro, en esa hora con más noche que luz del ocaso; un sonido que, por otra parte, ha fomentado a lo largo de los tiempos todo tipo de supersticiones.

Sabiduría y finitud –aunque sean expresadas a través de un lenguaje tan inaprensible como el del canto de un ave– son, sin embargo, características aplicables a la condición humana. La lechuza nos mantiene aún en la órbita de lo terrestre, de lo humano. Curiosamente, las antiguas monedas atenienses, al recoger en una de sus caras la figura de la lechuza y en la otra la de Atenea («Atenea de ojos de lechuza», escribió Homero en el arranque de su *Odisea*), introducían con su figura un nuevo signo que aludía a lo divino.

Sólo los griegos podían resumir, de forma tan magistral, en un trozo de metal, la rica simbología arquetípica de los humanos: la sabiduría (el conocimiento pleno) y lo finito (la muerte) en una de sus caras, y la inalcanzable, protectora, necesaria divinidad en la otra. Otra verdadera cosmogonía.

A pesar de su provisionalidad, estas interpretaciones nacen de la reflexión; de esa reflexión concienzuda que caracteriza al pensamiento occidental. En el pensamiento primitivo oriental –en el ya recordado *Libro de los cambios*, en el *Libro del Tao*, en los relatos de Chuang Zu– la existencia es arbitraria, difusa, atmosférica casi. Algo que resulta terrible e inexplicable para el occidental, deseoso siempre de sólidas razones y de seguridades.

En las sentencias de estos libros el conocimiento radica, si no en la irreflexión, sí en una meditación flexible, relativa, siempre abstracta, que es el fruto de lo absoluto

inexplicable. Pero que a la vez nos lo explica de una manera extremadamente sugestiva. ¿O acaso se nos habla en ellos de una realidad absurda de puro evidente?

En cualquiera de estos dos libros siempre hay un concepto contrario que oculta (o niega) la verdad completa. Porque la verdad es algo no exacto, algo que no se puede medir. ¿Y qué decir, bajo esta óptica, de esos tres símbolos que en la moneda griega contienen un conocimiento exacto? La sabiduría, en las páginas de los libros citados, es el *no saber*. Lo finito, la muerte, no es más que un inevitable deshacerse en el Todo, una circunstancia tan inevitable como natural; tan natural como la caída de una hoja o el tronco del algarrobo, que pudre de continuo la humedad y que sin embargo renace siempre.

¿Y lo divino? Jamás se concreta, jamás merece confianza, jamás se define, a no ser a través de nombres que conducen a lo abierto y a lo vacío, al todo y a la nada: espíritu abismal, neuma, unidad, virtud arcana, sendero, alma espermática...

Pero había hablado de un segundo símbolo anunciador del otoño pleno, que en el ocaso de noviembre penetra por el olfato y ameniza la vista. Me refiero al del humo, al simple humo que desprenden algunas chimeneas, pero que en esta época del año asciende dulcísimo sobre los tejados y sobre el bosque, de una manera especial, para luego descender y flotar en cendales entre las masas de verdor.

Ningún otro humo del año se puede confundir con este primer humo agreste y turbador. Un humo que, como el canto de la lechuza, tampoco parece nacer como homenaje a lo celeste, como ofrenda a la luz y a la sequedad, sino a lo húmedo y a lo umbrío.

¿De cuántos significados no será resumen y esencia ese humo también maduro del otoño? El fuego arde abajo en el hogar, abrasa la materia y se consume en sí mismo. Y de su mensaje purificador queda esa secuela, esa huella vagorosa y perecedera del humo azulado, que al estar más cerca de lo abstracto, de lo irrepresentable, es igualmente imagen —una imagen de la pintura taoísta— plenamente oriental.

Ese humo azulado que se deshace en lo azul que, sin comunicar nada concreto, araña con su perfume áspero la memoria, y la hiere y la despierta a *otra* vida, a más vida. Y, al reavivarla, entreabre en nuestra cotidianidad —como el canto de la lechuza— una grieta, un vacío, que nos permite asomarnos a otra realidad que no es la nuestra, que nos *turba* y nos hace creer aún que somos algo más que seres destinados para la muerte.

El canto de la lechuza y el humo, aparentemente inútiles, son como símbolos-límite en la frontera de dos estaciones. Símbolos que estimulan, como comenzamos diciendo, tres de nuestros sentidos: aquellos más delicados, menos apegados a la materia, de los cinco que poseemos.

Los otros dos —el del sabor y el del tacto— son sentidos para otros meses, para otras estaciones. En el tocar y en el gustar, el mundo es realidad suprema, algo que no se nos escapa. Palpando y gustando el hombre cambia el mundo, o lo recrea, o lo transforma

hasta el infinito. O hasta la destrucción. Ésta es una de las disposiciones clave que cabe adoptar ante la existencia.

Otoño pleno. En él, tres de nuestros sentidos –avivados por un sonido, por un aroma, por un leve color azulado que se esfuma–, nos aseguran indicios, sólo indicios, de lo que para unos pueden ser sus sueños futuros, de lo que para otros sólo fueron realidades pasadas, realidades ensoñadas. Ecos, en cualquier caso, de ese *más allá* que nos *llama* y que sólo la poesía puede revelarnos. Es el poeta quien, de manera especial, responde con su palabra a esa *llamada*.

DOS

Hacia el mensaje esencial de Jorge Manrique

La visión que puedo ofrecer de la poesía de Jorge Manrique no es otra que la de un fervoroso lector. O, por ser aún más preciso: la visión de un lector que, a la vez, es un escritor. Quiero decir con ello que los poemas de Manrique han estado, en buena medida, cerca de mi formación como escritor. De hecho, si tuviera que citar al azar dos de los clásicos por los que siento especial predilección –dos clásicos extremados en sus Poéticas–, seguramente recordaría los nombres de Jorge Manrique y Luis de Góngora.

Subrayaría así, de entrada, que valoro mucho en poesía la riqueza e intensidad del lenguaje, pero a la vez recordaría que también me interesan mucho la pureza y el contenido del poema, la actitud moral del poeta. Y cuando aludo a lo «moral» en poesía me refiero a la segunda de las acepciones que el diccionario de la Academia le da a este término: algo que atañe «al entendimiento o a la conciencia». En este sentido es, por cierto, donde constituye Manrique un alto y excelente ejemplo.

De tener que señalar sólo a dos autores, no puedo señalar a Garcilaso porque éste se halla ya dentro de una órbita plenamente renacentista, como lo estaría Fray Luis de León. Y no recuerdo a San Juan de la Cruz porque considero que éste –como místico pleno–, no viene sólo representado para mí por sus poemas, sino también por lo que podríamos considerar su *mundo*, es decir las circunstancias de un místico ejemplar en el que también pesan excepcionalmente los comentarios en prosa que hizo a los poemas y su propia vida, llena a la vez de aceptación y de rebeldía.

Los poemas de Manrique también me sirven para recordar –ahora que el tema de la enseñanza es un tema candente–, que en mí son una referencia formativa muy temprana. Hemos abandonado en la enseñanza primaria y secundaria el aprendizaje memorístico, el cual, en sus aspectos enriquecedores, era de una gran utilidad para el alumno. A este respecto, recuerdo que el largo poema manriqueño va ineludiblemente unido a mis años de bachiller, en los que el aprendizaje de la poesía era decisivo para acabar mostrando interés y amor hacia ella.

Unas estrofas de Manrique aprendidas entonces de memoria, o un soneto de Garcilaso, o el poema «Moguer» de los *Tercetos melancólicos* de Juan Ramón Jiménez, o el poema «Yo voy soñando caminos» de las *Soledades* de Antonio Machado, acabaron siendo referentes ineludibles en el tiempo de una iniciación; ejemplos poéticos, paradigmas que, sin más, me revelaron la poesía no sólo como la expresión de un género literario, como un ejercicio didáctico, sino como un fenómeno anímico o espiritual.

Antes y después de aprender de memoria esos poemas, teníamos un concepto muy diferente de lo que era la poesía. El aprender de memoria poemas concretos nos puso en sintonía con ella, nos abrió íntimamente a su mensaje mejor, se nos *reveló*.

Más adelante, esta práctica del aprendizaje en la adolescencia de los poemas que más amábamos se intensificó, y, escribiendo sobre Jorge Manrique, me duelo al recordar que hubo un tiempo en el que me sabía de memoria su largo poema *Coplas por la muerte de su padre*. Ahora, escribiendo estas páginas, reparo en que, al intentar recordarlo, mi memoria no va más allá de la estrofa VI, aquella que comienza:

Este mundo bueno fue
si bien usásemos dél
como debemos,
porque según nuestra fe,
es para ganar aquél
que atendemos.

Ahora, cuando recuerdo y llego a la estrofa anterior y a su bella enunciación paralela, la memoria me falla y los versos pierden su encanto porque dudo y no establezco correctamente la relación con el resto de las estrofas:

Partimos-andamos-llegamos
Cuando-mientras-al tiempo que
Nascemos-vivimos-fenescemos

El tiempo ha pasado y la memoria cede; ya no nos sabemos de memoria, como en los días juveniles, todo el poema, pero aquel aprendizaje dejó en nuestro interior un poso de una gran utilidad. También su tono sentencioso y grave, lleno de sustancioso contenido. Como también nos lo dejó el centenar de poemas que nos sabíamos de memoria en aquellos apasionados días, entre ellos algunos largos de Garcilaso, el «Cántico» de San Juan, poemas de Neruda, las grandes elegías de Miguel Hernández, o una buena parte de los poemas de Antonio Machado.

Eran también aquéllos tiempos en los que Antonio Machado –le parafraseamos a él– «tenía para nosotros un altar». Admirar a Machado suponía admirar también a los poetas que éste amaba. Y sabíamos muy bien lo que escribió el autor de *Campos de Castilla*:

Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.

Poco nos importaba entonces la incompreensión de Machado, por boca de su Juan de Mairena, hacia los místicos. Hoy todavía nos resulta rara esa incompreensión en un autor tan lleno de simbología y que tan bien sintonizó con la corriente órfico pitagórica en algunos de sus poemas. De hecho, hoy, el Antonio Machado que preferimos es el que

está más lleno de simbología, ese de los poemas teñidos de un misticismo panteísta y de temblor órfico, como éste de sus *Soledades*:

Tal vez la mano en sueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.

Este tono sencillo, depurado, decantado, sabio, musical, muy bien pudo haber sido aprendido por Machado en su admirado Manrique, aunque hay en la presencia de esa lira que aparece en el poema otras resonancias enriquecedoras, acaso grecolatinas o italianizantes.

Recuerdo también ahora que cuatro escritores españoles contemporáneos –Azorín, Pedro Salinas, Luis Cernuda y María Zambrano–, le dedicarían páginas muy especiales a Manrique; autores que, no en vano, tuvieron a la pureza formal como enseña en sus respectivas obras. Resulta iluminador que estos cuatro autores aprendieran mucho en la brevedad sentenciosa y en la pureza manriqueñas.

Durante los años que pasé en Italia estuve muy cerca de un gran admirador y estudioso de la poesía de Jorge Manrique, el profesor Giovanni Caravaggi, que algunos años después nos ofrecería una edición de la poesía manriqueña en la colección Temas de España, de la editorial Taurus (1984). Más tarde nos entregaría su traducción al italiano de la poesía de San Juan de la Cruz.

El alejamiento de España acrecentaba en mí los deliciosos tópicos de nuestro país, y Manrique y su poesía aparecían entre ellos de una manera destacable. Precisamente algo que destaca Caravaggi en su estudio sobre Manrique sustenta lo que voy a subrayar luego: que en la mejor poesía de este autor hay «un ansia de supervivencia gloriosa» y que su gran «poema de la muerte» no es sino «el poema a la *vida*».

Luego, los aspectos legendarios de la poesía de Manrique se volvieron para mí extremadamente reales. Me refiero a que, en los veranos, yendo y viniendo –a mitad de la ruta entre Valencia y León, o entre León y Valencia–, el castillo de Garcimuñoz, el monasterio de Uclés o la ciudad de Ocaña eran lugares que me remitían directamente a la vida de Jorge Manrique. O a la de su padre.

La poesía cedía su paso a las gestas, la leyenda a la más palpable realidad. Aquel legendario padre, protagonista del gran poema, había muerto en 1476 en Ocaña, después de una de sus grandes batallas, y se halla enterrado junto a su hijo en el monasterio de Uclés, bajo una losa en la que unos versos recuerdan su valía:

Aquí yace muerto el hombre
que vivo queda su nombre.

Y en el castillo de Garcimuñoz —en qué punto de sus muros, nos preguntábamos al contemplarlo— era donde había sido herido de muerte el propio Jorge Manrique, en 1479, durante el asalto a esta fortaleza, sólo tres años después de fallecer su padre. Fernando del Pulgar en sus *Crónicas de los Reyes Católicos* recogió el hecho con estas palabras:

El capitán Jorge Manrique se metió con tanta osadía entre los enemigos que, por no ser visto de los suyos para que fuera socorrido, le firieron de muchos golpes e murió peleando cerca del castillo de Garcimuñoz, donde acaeció aquella pelea.

También la leyenda nos dice que, en aquellos momentos finales, fueron encontradas bajo su coraza las dos estrofas que cierran sus *Coplas*, aunque también se piensa que éstas son de dudosa paternidad y que bien pudieron ser escritas por otra mano. No sé, en estos momentos, cómo se valora esta suposición. Recordemos esas dos legendarias estrofas:

¡O, mundo! Pues que nos matas,
fuera la vida que diste
toda vida;
mas según acá nos tratas,
lo mejor y menos triste
es la partida.
De tu vida, tan cubierta
de tristezas y dolores,
despoblada;
de los bienes tan desierta,
de placeres y dulzores
despojada.

Como sucederá en Garcilaso de la Vega, nos chocan hoy las circunstancias belicosas y combativas de las vidas de Jorge Manrique y de su padre, junto a la delicadeza poética y los valores morales que ambos mostraron.

La vida de Jorge Manrique nos prueba que su autor estuvo muy alejado de ser aquella «cosa etérea, sutil, frágil, quebradiza», aquel «escalofrío ligero que nos sobrecoge», de que habló Azorín en la semblanza que de él hizo. Pero unas líneas después, añade Azorín que Jorge Manrique, a la vez que nos sobrecoge, «nos hace pensar».

En efecto, el don de la poesía manriqueña radica en que posee las virtudes de la poesía esencial; aquella que nos hace sentir y pensar a la vez, emocionarnos y razonar. Un dolorido sentir atraviesa sus versos, pero de golpe, de manera sobrecohedora a veces, nos hace reflexionar al remitirnos a los problemas esenciales del ser humano: el paso del tiempo, la vanidad del todo, la prioridad de los valores morales, el sentido trascendente de la existencia, la muerte, tema este último central en su largo poema.

La validez del instante consciente, la visión del tiempo que huye veloz, serán también valores primordiales en la visión manriqueña y hay, sobre todo, dos bellas imágenes en las que esa visión quedó apresada para siempre por el poeta. La primera en las *verduras*

/de las eras. La segunda, en los *rocíos* /de los prados. Todo parece ser pensamiento en los versos de Manrique, pero de golpe, levisísimamente, hace una delicada alusión a esa naturaleza de los prados y de las eras, y a lo que de más pasajero puede haber en ambos.

El tema no era nuevo, había resonado antes en algunos pasajes bíblicos de los *Salmos* y de Isaías; también en alguna *rociada* medieval, y, casi al mismo tiempo, en Europa, en una de las más conocidas baladas de François Villon que tendrá hasta hoy un amplio eco simbólico, la *Ballade des dames du temps jadis* (la «Balada de las damas de otros tiempos»), en donde nos encontramos con este hermoso y citadísimo verso:

Mais où sont les neiges d'antane!
(Pero ¿dónde están las nieves de un tiempo?)

Azorín también nos recordará un poema del catalán Verdaguer, «Records i somnis», para aludir a ese fugaz paso del tiempo que no repara en nada, ni en los seres más queridos, y que, a su vez, no es sino un eco de los versos de Villon:

A on son els meus companys?

La misma pregunta se repite en otros autores contemporáneos, comenzando por el norteamericano Ezra Pound, inteligente mistificador y metamorfoseador de cualquier fruto poético del pasado donde los haya, como veremos más adelante, y buen conocedor, en concreto, de la poesía latina y provenzal.

La sintonía de Villon con Jorge Manrique es muy llamativa. No sólo es patente en la «Balada de las damas de otros tiempos» sino también en la «Balada de los señores de otros tiempos», en la que el poeta de París, como Manrique, se ciñe a preguntarse qué ha sido de la importancia y de la vanagloria de una serie de personajes del pasado, de los que ya nada queda. Así, escribe Villon:

¿Y Alfonso, rey de Aragón,
el gracioso duque de Borbón
y Arturo, el duque de Bretaña
y Carlos VII el Bueno?
¿Dónde está el valeroso Carlomagno?

Y escribe nuestro Manrique:

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón
¿qué se hicieron?

Dice Villon, siempre interesado en sus poemas por los personajes femeninos del pasado:

Decidme, ¿dónde y en qué país
están Flora, la bella romana,
Archipiada o Thais,
que fue su prima hermana?

Y Manrique:

¿Qué se hicieron las damas
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?

Una enumeración de mujeres del pasado y del presente resuena en cascada en el poema de Ezra Pound titulado «El alquimista», también llamado «Salmodia para la transmutación de los metales». Incluso el poeta norteamericano recordará, casi como propio –en una operación que ahora se suele reconocer a la ligera como «intertextualidad»– este verso de Villon:

que fue su prima hermana.

Veamos también la visión de la muerte en Villon:

...el mundo no es más que un engaño
y no hay quien a la muerte resista.

Y en Manrique:

Los placeres y dulzores
de esta vida trabajada
que tenemos,
¿qué son sino corredores,
y la muerte la celada
en que caemos?

Sabemos que Villon compuso parte de sus baladas hacia la Navidad de 1456 y el resto entre 1461 y 1462, es decir, veintitrés y diecisiete años, respectivamente, antes de morir Manrique, con lo que éste pudo conocer perfectamente los poemas del más moderno de los poetas medievales franceses.

El poeta castellano no sólo pudo estar bien informado de la poesía que se escribía en Francia –sobre todo a través de la de otro poeta, Carlos d’Orleans, muerto en 1465–, sino que también coincide con Villon en su amor por determinadas lecturas del pasado, como las de algunos poetas latinos (Virgilio, Ovidio, Horacio) y las de los textos del Antiguo y Nuevo Testamento.

No debemos perder nunca de vista el origen común y antiguo, en Villon y en

Manrique, de esas interminables preguntas sobre el terrible hado que afecta a todos los humanos por igual. Tampoco debemos olvidar la proximidad de los octosílabos de Villon a los de Manrique, aunque la estrofa creada por éste sea tan personal, tan suya, que la hemos acabado reconociendo con su mismo nombre: *manriqueña*.

Más allá de las evidentes y originarias influencias bíblicas de determinadas imágenes, nos hallamos, probablemente, ante un arquetipo consustancial al ser humano y a su cíclica y cerrada existencia. Jorge Manrique y los autores que hemos citado no hacen sino evocar y renovar el originario *ubi sunt*, muy estudiado desde Gilson a Morreale. La nieve, el rocío, el verdor, la propia vida humana, no son sino expresiones de lo que brilla y pasa, de lo que es ornato temporal y muere. Arquetipo pleno en el tiempo, más allá del cual sólo se halla, afortunadamente para el que escribe, el sentido moral de la vida humana.

En busca de una valoración esencial de la obra de Jorge Manrique debemos rehuir aproximaciones genéricas o estrictamente literarias. Así, por ejemplo, la que se refiere a la triple división a la que podemos someter la poesía de este autor: poesía amorosa, poesía burlesca y poesía ética o doctrinal.

O la que prefiere hacer Pedro Salinas, el cual vio en las *Coplas* «una constelación de temas tradicionales»: poesía amatoria y lo que él reconoce como «la misteriosa solemnidad catedralicia». Mas prefiero ver la armónica y severa obra mayor de Manrique como una modesta iglesia románica, o como la de ese prerrománico, armónica y meticulosamente entramado, de San Pedro de la Nave, en tierras de Zamora.

Una visión esencial de Manrique nos obliga incluso a desestimar los aspectos ascéticos, cristianos, de su poesía, aunque éstos sean tan patentes en los gestos compasivos, trascendentes de la segunda parte de las *Coplas*. También a este Manrique de las *Coplas* es al que, sobre todo, nos vamos a referir para hacer una valoración de contenido.

Hay una autora contemporánea, María Zambrano, que hace uso del estoicismo para abordar y explicarnos el Manrique esencial. Estaríamos ante un *espíritu* –vamos a llamarlo así– poético que parte no de influencias concretas, como pueden ser las bíblicas, las del *Kempis* o ciertas formas prerrenacentistas castellanas (Mena, Santillana, el Arcipreste de Hita), sino de un estoicismo universalizado, de raíz griega.

Los aspectos ascéticos de la poesía de Manrique nos llevarían a hablar de religiosidad, pero, si hablamos de estoicismo en un sentido estricto, tendríamos que aludir, creo yo, al pensar de los filósofos estoicos, o como cree de manera más abstracta María Zambrano, a «la potencia y madurez de algo».

Estamos hablando de un tipo de pensamiento que tiene mucho que ver con el «sentir común español», con un modo de ser, vuelve a escribir Zambrano, «que tiene el valor de permanecer durante siglos en el fondo del alma de todo español». Pero esta idea de un Manrique fundamentalmente español –aunque por estoico, no lo olvidemos, también universalizado–, se ve aún más enriquecida cuando valoramos aspectos que son

consustanciales al poema en general, al verso, como son su musicalidad y su ritmo, pues las estrofas manriqueñas son extraordinariamente melódicas.

No me cabe ninguna duda de que una buena parte del poder atractivo, magnético casi, de las *Coplas* de Manrique radica en la armonía, en la musicalidad de sus versos, en el prodigioso ritmo de los mismos; a excepción, quizá, de esa apagada estrofa final que ya hemos comentado. A cualquier verso, incluso al más libre de los versos, lo podemos desproveer de todo –de métrica, de rima, de imágenes–, pero nunca podremos, ni debemos, librarlo de su *ritmo*, pues automáticamente ese verso se convertiría en prosa. El verso no acabaría siendo sino prosa cortada cuidadosamente en trozos. (Un tipo de engaño, por cierto, muy frecuente entre algunos de nuestros poetas últimos.)

Por tanto, por encima de sus muchos valores, hay en la poesía mejor de Jorge Manrique un hallazgo de «la música originaria del lenguaje», un «toque de autenticidad» que es –vuelve a escribir María Zambrano en dos bellas imágenes–, «como sonido de la moneda de ley», o como «la consistencia de la encina cortada del monte».

Pero no estamos ante una música placentera, que deleita, sino ante una música con dolor, o dolorida. No podemos desentendernos, al leer a Manrique, de la presencia de ese mal absoluto, cósmico, que es el que trae –*tan callando*, a los humanos– la muerte. Los ejemplos de ello en este autor (y, sobre todo, en su gran poema) son muchísimos, pero después de la enumeración incesante que él nos hace de las cosas y bienes y vidas que perdemos (tocados, hermanos, huestes, duques, sabios de la Antigüedad, oro, tesoros), sabemos que «los males vienen corriendo» y que la «salida» final será

siempre amarga
y nunca buena.

Aquí, Manrique renuncia incluso, hacia el final de su gran poema, al sentido cristiano, trascendente de la existencia, y nos pone simplemente frente a un muro vacío, frente a la nada que, en principio, supone la muerte. Y es por eso que sus versos son de un estoicismo universalizado, total, y la música de los mismos, una música dolorida, una música razonada. Aquella misma música dolorida de algunos versos de Fray Luis, o la misma música que, para Garcilaso, representaba Orfeo, al que él reconocía como «la dolorosa lengua de Tracia».

La idea medieval –recordada por Caravaggi– de que en las *Coplas* observamos la presencia de tres vidas –la vida terrenal, la vida de la fama y la vida eterna; o, lo que es lo mismo, una vida hedonista, una vida ética y una vida trascendente–, me lleva a pensar que ese proceso de vivir de manera consciente, el proceso de *ser*, tiene en el poema manriqueño mucho que ver con lo que Jung reconoce como el «proceso de individuación».

Éste no sería sino aquella marcha de los seres humanos, a través de pruebas complejas y sutiles, que nos lleva a cada uno de nosotros a ser lo que debemos ser: un proceso de

maduración que nos conduce a la plenitud después de las pruebas de la vida, a la plenitud desde la consciencia.

Bajo este punto de vista, la muerte acaba siendo algo natural para Jorge Manrique. De ahí que, llegados al final de su poema, observemos que éste tiene un carácter cíclico, pues el sentido mejor del mismo une la última de las estrofas con la primera, de tal manera que el poema es un círculo que se vuelve a cerrar. Dice la primera de las estrofas:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.

La muerte, en Manrique, es una muerte «callada» –o «acallada», diríamos más bien–, por la música de sus versos. Una música que, a su vez, nos lleva al olvido; al dulce olvido que constituye un alivio para aquel que canta y siente, para aquel que canta y piensa. Para el que es, a la vez, poeta y pensador, emocionado lírico y poderoso estoico.

Encontramos así, en esta poesía, otra de las virtudes que es consustancial a la mejor poesía: la de resumir, a la vez, un mensaje de sentimientos y un mensaje de pensamientos. Es algo que suele darse en todos los grandes poetas, y especialmente en la madurez de los mismos. Es, por ejemplo, un proceso que observamos muy nítidamente en el Antonio Machado de la última etapa.

No es, como creen algunos a la ligera, que este poeta tuviera aficiones filosóficas y que éstas irrumpieran bruscamente, después de las estampas engañosamente costumbristas de *Campos de Castilla*, en sus últimos poemas. La tradición prueba que el proceso de escritura poética nos suele llevar del sentimiento a la reflexión, de la emoción al pensamiento. En Machado –como en Fray Luis de León, como en Hölderlin, como en el último Leopardi, como en Manrique–, el sentimiento suele acabar desnudándose, la palabra se recorta, se depura; el poeta deja de «describir» y el verso se acaba manteniendo en un raro equilibrio, en ese límite maravilloso entre el sentir y el pensar. Estamos entonces ante el mayor grado de conmoción y de consciencia a que puede llegar la poesía.

Estamos, por eso, al leer las *Coplas*, ante un estado *final* de estoicismo puro, de aceptación. Y aquí sí es muy útil, para los creyentes al menos, la actitud de misericordia, de compasión, de piedad cristianas. Pero no nos olvidemos de otra cosa que nos dice María Zambrano: en esta situación final –que en el gran poema de Manrique es también principio, como hemos visto–, no hay «ni tragedia ni misterio»; porque «la muerte es algo natural».

Sólo hay, pues, entendemos nosotros, tres vías para los humanos frente a ese final de

la irremediable muerte manriqueña: o la salida trascendente del cristianismo, o la rebelión, o la aceptación de ese estado como algo natural; manteniendo, diría yo, una actitud más laica, búdica, o estoica como hemos dicho.

Manrique muestra una actitud estoica, no es ese español que María Zambrano nos dice que se rebela. Porque, nos dice ella, «en España no todos quieren “morir callando”». Es entonces cuando nace el «desesperado ibérico», o esa actitud intelectual, tan unamuniana, de ir «contra esto y aquello». Nace entonces una rebeldía contra lo que es «muy permanente»: contra lo inevitable, contra la muerte.

Rebeldía inútil a fin de cuentas, como nos explican otras palabras de María Zambrano: «El estoico no puede llegar jamás a la revolución. Por muchos motivos, o quizá por uno solo, porque el estoicismo sea en sí mismo eso: un modo de afrontar la crisis sin llegar nunca a la revolución. En todo caso, sea o no sea su raíz, el resultado es que nunca podrá llegar. El obstáculo más decisivo, entre todos, es éste: el sentir la muerte como algo natural...» Y aquí recordamos nosotros la hermosa y también natural imagen de los versos manriqueños:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir.

Hay en el mensaje estoico, desnudo, ético, de la poesía de Jorge Manrique algo, en efecto, que no es trágico, ni misterioso, ni rebelde, ni ascético: es la fuerza del ejemplo, el consuelo del ejemplo, que él personifica en la figura de su padre muerto y que vemos muy bien en esta estrofa:

Assi, con tal entender,
todos sentidos humanos
conservados,
cercado de su mujer,
y de sus hijos e hermanos
e criados,
dió el alma a quien se la dio
(el cual la ponga en el cielo
de su gloria),
que haunque la vida perdió,
dexónos harto consuelo
su memoria.

A mi entender esta estrofa resume a la perfección el ejemplo final que supone el mensaje poético de Jorge Manrique. El padre del poeta al morir, y el poeta al escribir, lo hacen «con todos los sentidos humanos»; es decir, con suma claridad, desde la lucidez. Rescata también el poeta en esta estrofa la fuerza y el ejemplo de raíz cristiana del amor en esa presencia —durante el momento de la muerte—, de su familia, de sus seres

queridos, con lo que se hace bueno también el dicho de que el amor –no sólo el ejemplo ético– es incluso más fuerte y duradero que la muerte.

Y, por fin, el consuelo desnudo, humano, ético, de la vida ejemplar, que también es más fuerte que la muerte, pues, aunque ésta llegue irremediabilmente

Dexónos hartos consuelo
su memoria.

Florenxia: ciudad a la luz del conocimiento

Si podemos perfectamente reconocer que la civilización europea se divide en dos grandes períodos claramente diferenciados –antes y después del genial Renacimiento italiano–, ¿cómo no afirmar que el centro pleno y decisivo de ese cambio se halla en la ciudad de Florenxia? Antes y después del irrepetible siglo xv Florenxia ha irradiado arte excelso y vida intelectual sin fin. Florenxia –urbe tensa entre los sentimientos y las ideas de sus inquietos ciudadanos, pero también armónica y sublime en sus artestendrá, en todo momento, un desarrollo equidistante tanto de la fantasmagórica «irrealidad» veneciana como de los barrocos excesos romanos. Equilibrio continuo, el de la urbe toscana, frente a las otras dos ciudades italianas que sólo pueden competir con ella en magno esplendor.

La esencia de Florenxia radica, pues, en su equilibrio y, especialmente, en su vida. Vitalidad es la palabra clave que explica el espíritu de esta ciudad que, en el centro de Italia, divide dos mundos, dos realidades sociológicas. Y, al dividirlos, las resume sabiamente. Vida que la población recibe del Arno y de su ribera –razón y causa del primitivo asentamiento de la ciudad–, pero que también le llega de los secretos y amenos rincones de sus alrededores, de las lomas y valles que la circundan. No es posible explicarse los cuantiosos frutos que esta ciudad ha dado al arte sin olvidar que sus raíces están en la ladera de Fiésolo y en algunas de las villas, como la inolvidable de Careggi, la cual en tiempos de los Medici constituyó un foco de cultura, escrita y hablada, que aún no ha cesado de resplandecer y de enriquecernos.

En la Careggi de entonces, en plena naturaleza –al lado de ese jardín, réplica del de las Hespérides, que tan bien nos describiera en verso latino Alessandro Baccesi–, Cosme y Lorenzo de Medici van a ir extendiendo una trama de saberes y de estímulos para que Florenxia vuelva a ser la cuna de la antigua sabiduría grecolatina. En la villa de Careggi, en unos años verdaderamente áureos, madurará el humanismo, brotará una nueva Academia, se traducirá a Platón y se combatirá la escolástica.

Hombres como Ficino, Pico della Mirandola, Alberti, Poliziano, Landino, volverán a tender los hilos que unirán la humana ansiedad con los astros, conectarán con los mejores textos de griegos y latinos, leerán a Hermes Trimegisto, recrearán las corrientes órficas y pitagóricas: constituirán, en suma, el último eslabón en aquel siglo de lo que hemos llamado, en el primero de los capítulos de este libro, la *cadena iniciática*: una cadena superior de valores.

Afán, el de este grupo de hombres, de fundir en un solo sueño la belleza pagana con el estoicismo cristiano; deseos de aunar posturas extremas, de rehuir actitudes dogmáticas, de ser fieles a la Belleza: como la ciudad que ellos ven crecer y progresar desde lejos, tras el muro del jardín de su amena villa.

Creo que merece la pena subrayar esta cuestión porque el neoplatonismo renacentista florentino me parece que es, a su vez, el centro de la ciudad de Florencia, el mejor y más espléndido ejemplo de su andadura secular. Pero cómo ignorar que, al mismo tiempo, en Florencia, se dan otros muchos hitos de alcance y dimensión universales. ¿No podemos también afirmar, bajo una óptica general, que el Renacimiento florentino es fundamental en lo artístico, que el arte se valora según se haya dado antes o después de esos avances que se dieron en Toscana?

Tomemos un ejemplo al azar. Puede ser el de una de las iglesias de la ciudad, la de Santa Maria Novella. ¿En qué otra obra de los humanos podemos ver reunidas en tan corto tiempo y en tan breve espacio las obras de Leon Battista Alberti, Ghirlandaio, Vasari, Masaccio, Brunelleschi, Uccello, Lippi, Maiano...? Y todas ellas son obras nacidas exclusivamente para un mismo edificio.

Tampoco es circunstancial que en Florencia las obras de arte y la arquitectura que las contiene vayan a la par, se fundan armoniosamente. El Corredor de Vasari, uniendo el Palazzo della Signoria con el Palazzo Pitti –superando caprichosamente el río por medio del Ponte Vecchio– es una obra llena de símbolos y de signos, muestra patente de una interrelación de valores, de obras artísticas.

La arquitectura de piedras doradas –como en Salamanca, «Atenas de Occidente», ciudad a la que guardando las distancias tanto se asemeja aparece especialmente elaborada en Florencia. La piedra se humaniza al tallarse, tiende al lujo en los remates, pero sin olvidar nunca el severo equilibrio de las formas, el fin primordial de la utilidad. También como en Salamanca un arte –el renacentista– es común a ambas ciudades.

Pensando en Florencia, ¿cómo podemos ignorar que es la ciudad de Dante Alighieri y que también la literatura universal se desarrolla contando con este hito, antes y después de la vida de este autor complejo y fertilizador? Cuando pensamos en Dante, la vida en Florencia no es la luminosa y sonriente de sus olivos y cipreses, sino la tensa y enrevesada de las luchas intestinas, de las pasiones y de las sangres. También la de ese vacío que Dante deja al partir hacia el exilio –el de la perenne ausencia de su ciudad– se nutre la savia de ésta. Si bien es verdad que Dante fue el último gran hombre de la Edad Media, también será el escritor que va a abrir, con su sentido totalizador, cosmovisionario, la modernidad renacentista. Pero antes, ya desde su juventud, en su *Vita Nuova*, se ha dado en él ese grave pesar que le lleva a contemplar su ciudad con las doloridas palabras de las *Lamentaciones* de Jeremías:

¡Ay qué desolada está
la ciudad famosa, la ciudad alegre!
.....

Vosotros todos, los que pasáis por el camino
mirad y ved si hay dolor como el dolor
que me atormenta.

¿Y qué decir de la visión dantesca del amor? ¡Qué frutos literarios no llegaría a dar esa contemplación sublime de la amada! En la ya mentada *Vita Nuova* el amor se nos ofrece a través de lo que hoy reconoceríamos como un «retrato del artista adolescente», o, leopordianamente, como «el diario de un primer amor»; en las *Rime* el amor es concentrada expresión del sentir y va de la mano de la muerte («Oh muerte, tú debes ser algo extraordinario, / pues que has estado en el cuerpo de mi amada...»); o toda la gama de amores, del amor cruel y pasional, el que yace y pena en los ínfimos, al más sublime amor revelado en los últimos tercetos del *Paradiso*.

Como al hablar del platonismo o de la eclosión sentimental de los románticos, no se puede pronunciar la palabra amor sin evocar la obra de Dante, especialmente el de las *Rime* y el de la *Vita nuova*, obra esta última en donde aunará verso y prosa, forma y contenido, de manera magistral. El Dante de la *Commedia* —como su rica ciudad— constituirá una cosmogonía, una universalización de hechos, sueños y visiones infinitas.

Otro gran hito de Florencia que yo recordaría es el de su amor por la libertad. Por una simple y llana razón de libertad, se instala en la plaza más céntrica de la ciudad el *David* de Miguel Ángel. Ante el bloque de mármol de una sola pieza hecho vida, al que sólo le falta respirar, el visitante comprende que el Arte ha adquirido en esta pieza una dimensión sobrehumana, cósmica. Como ante la ya recordada *Commedia* dantesca, o como frente al Partenón, el que contempla el *David* sabe que se halla ante otro microcosmo, ante una obra que trasciende la realidad. Y sabe también que la experiencia que lleva consigo esa contemplación es irrepetible.

Pero también por razones de libertad, Florencia se convierte en los albores del siglo XIX en un hervidero de intelectuales fugitivos y de extranjeros amantes de Italia. En busca de la libertad, Giacomo Leopardi —el más grande y el más depurado poeta italiano después de Dante— se traslada en 1827 a Florencia y se ve libre, por vez primera, de los asfixiantes rigores del hogar paterno. La libertad de Florencia emana de ese sentido vitalísimo de sentir el arte antidogmáticamente, de creer ciegamente en él como labor artesanal, pero también como una empresa superior. Es por ello que el arte en Florencia es algo consustancial a la propia vida.

La ciudad es inolvidable para el que la ha contemplado en el corazón fogoso de sus piedras, en el cauce armonioso de su río y en los jardines de sus villas espléndidas, pero también es admirable la Florencia que pudiéramos llamar de los «límites»: la de San Miniato —al lado está la austera tumba de Papini, otro hito de la ciudad y del siglo XX no siempre bien comprendido—, la de la fortaleza de Belvedere, la de las murallas fielmente cercadas por los campos de olivos, la de los jardines bordeados por cipreses, como si naturaleza y arquitectura fueran prolongación una de la otra.

La ciudad concentra sus dones, cristaliza como una gema, en la gigantesca cúpula de Brunelleschi –Huxley la llamó «el huevo»–, en los mosaicos bañados de verdes musgosos de sus muros, en los bronce de sus puertas o en los oros de los cuadros de Simone Martini. Pero la luz acaba disolviendo siempre la concentración de la piedra, de cada obra de arte, y la ciudad derrama su fertilidad por las colinas de Fiésole, borra y deshace el límite allá donde comienzan los cielos de amaneceres y ocasos.

Florenia, más allá de constituir un hito incuestionable en la civilización europea y una infinidad de ejemplos dentro del arte universal, es sobre todo –como afirma Bortone, el autor de la *Guida alla civilizzazione fiorentina*– «uno stato d'animo». Frente a Florenia, mejor que ante cualquier otra ciudad, uno siente una especial disposición de ánimo; se respira una atmósfera especialísima, que dora su luz y reflejan sus cielos. Ciudad más para vivirla que para contemplarla.

Para vivirla no sólo en sus museos e iglesias, sino también en las obras de los artistas que en ella crearon. Vivir Florenia a través de Boccaccio, de Cellini, de Fra Angelico, de Gozzoli, de Giotto, constituye una experiencia particular e insustituible. Y existe, al mismo tiempo, una Florenia que hay que descubrir y paladear en los libros de quienes, no siendo florentinos ni italianos, la amaron profundamente. Porque además de la Florenia que ven nuestros ojos hay una Florenia que descubrir en las páginas de Huxley y de Ruskin, de Burckhardt y de Rolland, de Pater y de Valéry, de Gide y de Berenson. O en esa novela de Forster, *Habitación con vistas*, recientemente llevada al cine.

¿Qué más decir de la Florenia esencial, de una ciudad sobre la que el lector podrá encontrar no poca información escrita? Quizá lleguemos a ella de noche y nos desconcierte en los alrededores de la estación con el ir y venir de los innumerables vehículos y con los falsos guiños de algunos anuncios luminosos. Pero ¿qué es lo que verán nuestros ojos al día siguiente, cuando la luz se alce del cauce del Arno? Veremos simplemente que las piedras labradas y los sueños humanos aún pueden con la apresurada civilización de las máquinas, con la angustia y las amenazas de este fin de siglo.

Afortunadamente, Florenia vive todavía de espaldas a las dependencias y a la degradación que tantas otras ciudades monumentales han sufrido en nuestros días. Es algo que sucede con la mayoría de las ciudades históricas de Italia, e incluso con muchos de sus pequeños pueblos: apreciamos cómo el centro monumental aún está salvado, *vivo*. Por eso, la noche es engañosa en Florenia, vela el milagro de la piedra humanizada. Aun así, puede que no falten las sorpresas si, a medianoche, cuando la ciudad duerme, desembocamos inesperadamente frente al Palazzo Pitti y nos sentimos sumergidos en un serenísimo y silencioso lago de piedra.

La tensión y la desesperanza de los nuevos tiempos nada pueden contra la música secreta, especial, de la ciudad; música que cada primavera se materializa en el *Maggio*

musicale fiorentino. Pero hay otras músicas en Florencia: las que no se oyen; es decir, las músicas calladas que brotan de las arboledas de sus lomas, las de los campanarios, las de los personajes de los cuadros de Botticelli –sus mujeres–, que a veces parecen abandonar las paredes de sus museos y nos sorprenden en cualquier calle o plaza.

Florencia fue la ciudad también de aquella cortesana, muerta en la flor de su juventud, que fue Simonetta Vespucci, la que inmortalizaron los versos de Lorenzo de Medici, la que cantó Poliziano en sus *Stanze*. Su rostro lo podemos descubrir todavía muy vivo en los cuadros de Botticelli: en retratos concretos de los museos de Chantilly o Berlín, y en algunos de esos rostros que parecen poner música a cuadros inconfundibles, como *La primavera* o el *Nacimiento de Venus*.

Florencia está sobre todo viva en su imagen más actual, en la pátina de cosmopolitismo que le dan los estudiantes y los residentes extranjeros y –si no son excesivos– en sus turistas, algo que también la asemeja a nuestra Salamanca. La ciudad siempre nos encantará con sus restaurantes y librerías, con sus tiendas de artesanía y de flores. Ciudad que todavía se puede pasear de un extremo a otro, sin ignorar ninguna de sus curiosidades más notables y que, al contrario de Venecia o de Roma, vive de espaldas a lo perecedero del pasado, a las ruinas, poseedora de un rarísimo equilibrio con el que se enseñorea sobre los que la visitan.

No por ese equilibrio delicado, primaveral, la ciudad se ve desprovista del pragmatismo de Maquiavelo, ni de la robusta gravedad de Miguel Ángel, ni de las jocosas astucias de un Boccaccio. Pues Florencia, como toda ciudad, tiene sus paraísos y sus purgatorios, pero al infierno sólo lo tiene presente en una de sus más estrechas y sombrías callejuelas. Una referencia meramente literaria que no turba lo más mínimo la vitalidad de la urbe. (Al lado de la Calle del Infierno estaba mi hotel, la primera vez que estuve en la ciudad.)

Lo normal es que Florencia nos mire con los mansos ojos de los frescos del Beato Angelico y con los más vivos y verdosos de las doncellas de Botticelli, aunque hay también una Florencia secreta y tiernísima, en la modesta iglesita de Santa Margherita, a un paso de la reconstruida casa de Dante, donde yace en humilde tumba Beatrice y sobre la que nunca faltan velas y flores que iluminan su memoria.

El gran Leonardo da Vinci –agudeza de juicio, riesgos del saber, imantada belleza– será el encargado de poner orden y mágica razón al conjunto de la urbe. Su concepción de las cosas y del mundo, tan florentina, tan ávida, explica y apacigua el verbo fogoso de un Savonarola. Relieves, hallazgos y virtudes de una ciudad de extremos que se unen, de radicalidades que no sabemos por qué inextricables medios acaban remansándose.

Y siempre acaba brotando al final, de un mar sobre el que llueven las flores, la figura de Venus: la naciente Belleza; el símbolo que, mejor que ningún otro, representa a la ciudad: el rostro de Simonetta.

Es posible que el viajero que llega a Florencia haya visto antes muchas y muy

excelentes ciudades, pero en ninguna habrá sentido la necesidad de vivir, de detenerse sin prisas, que sentirá en Florencia. No cabe ninguna duda de que hay ciudades para admirar, y ciudades para rehuir, y ciudades para soñar. Florencia es, ante todo y sobre todo, una ciudad para *vivir*, para paladear el instante fugitivo, para gozar cuanto lo cotidiano –el presente– tiene de natural y pleno.

Por eso, al amparo de los alegres cipreses de San Miniato –sí, en Florencia los cipreses son alegres– van y vienen los afortunados humanos respirando la luz. La *luz del conocimiento*, que es la única que todavía enriquece y salva a los seres humanos.

Leonardo da Vinci frente al tiempo

La exposición que se celebró tiempo atrás en Barcelona de una serie de dibujos de Leonardo da Vinci –los bocetos para su *Cenáculo*– y la restauración en profundidad a que esta obra ha sido sometida, me transportan repentinamente a lo que Stendhal llamó la «melancólica y sublime Lombardía» y vuelve a mí, una vez más, la actualidad de esa pintura al fresco tan llena de dinamismo y, a la vez, tan atmosférica, tan estática y misteriosa.

De los bocetos cabe decir que revelan la destreza y la extremada meticulosidad del artista. Nada deja el verdadero pintor al arbitrio de la improvisación. La restauración minuciosa a que el fresco ha sido sometido podría plantearle al visitante las dudas y los recelos que causó en su día, entre nosotros, la restauración de *Las meninas* de Velázquez. Al igual que sucediera en este cuadro, las restauraciones sufridas por el *Cenáculo* habían sido tantas y tan abusivas que la obra «nueva» –que no era otra que la originaria– resulta sorprendente por su *atmósfera* y por sus maravillosas veladuras.

En 1494 la corte de Ludovico Sforza –*Pericle milanese*, protector del Renacimiento lombardo–, se encuentra en su máximo esplendor. En Milán, Castiglione recibe lecciones de *cortigiana*, el joven novelista Matteo Bandello lo observa todo con avidez y Bramante llena la ciudad con sus mejores arquitecturas. Es en ese año de 1494 cuando Ludovico le encarga a Leonardo da Vinci –más para su solaz, como luego veremos, que por otra razón– que pinte el famoso fresco.

Pero al hacerle el encargo, Ludovico no se imaginaba que iba a ser el promotor de una de las obras de arte más controvertidas y que el pequeño refectorio de la iglesia de Santa Maria delle Grazie adquiriría una dimensión universal. Entre 1495 y 1497 Leonardo trabaja intensamente en este fresco que iba a ser sometido a los más variados y complejos avatares, ora por parte de quienes debían protegerlo –los frailes llegaron, por ejemplo, a abrir una puerta en la misma pintura–, ora por las circunstancias históricas o por las sacudidas de la guerra.

Así como el encanto de la *Pietà Rondanini* de Miguel Ángel, que también podemos admirar en Milán, en el castillo de los Sforza, está en su destino informe, en su borrosa abstracción, la obra de Leonardo ha estado amenazada de continuo y en ello radica su originalidad primera. No por tosca e inacabada es menos subyugante la *Pietà* y no por más maltrecha y retocada ha acabado siendo menos asombrosamente bella la escena del

Cenáculo. Esta obra, junto a *La virgen de las rocas* y el soberbio y desaparecido caballo de bronce –«gloria inmortal y eterno honor» de la casa ducal- constituían el más selecto trío de los muchos proyectos y creaciones del Leonardo de aquel esplendoroso período.

No debemos tampoco olvidar las efímeras decoraciones de los techos y de los muros del Castello Sforzesco. Algunos de ellos, como los de la *Salla delle Asse* aún perduran, con su entramado de ramas y de vegetaciones, inspiradas –como algunos dicen– en las pérgolas de los jardines, pero que en mi opinión –conociendo la fantasiosa mente de su autor– más responden, por la complejidad de su factura, a significados mucho más herméticos o enigmáticos. Entramos en esa sala, alzamos la mirada hacia los verdores de la bóveda y de golpe nuestra realidad se transforma.

Leonardo da Vinci se había introducido en la corte de los Sforza con el pretexto de ofrecer uno de sus pequeños inventos y con este fin había abandonado Florencia. Ya desde 1480 aparece registrado su nombre en el castillo como *suonatore di lira*, una de sus muchas profesiones que dominó. (Vasari nos dijo que Leonardo era único en tocar este instrumento, que él mismo había fabricado en plata y con forma de cabeza de caballo.)

Pienso que el Leonardo de aquellos días debía de asemejarse mucho a aquel otro de su *Autorretrato* (el temprano de la Galería Uffizi de Florencia, no el vetusto que podemos admirar en la Biblioteca de Turín): rubia y espesa barba en forma de abanico, firme nariz aguileña, ojos claros que contenían a un tiempo el reposo y la intrepidez.

El refectorio de Santa Maria delle Grazie era del agrado de Ludovico Sforza. Con frecuencia, gustaba de almorzar en él acompañado por los dominicos, que lo regentaban. Por eso, deseó que el momento sugestivo y difícil de la Última Cena fuese pintado en uno de los muros. Leonardo, que a la hora del encargo gozaba de una nueva profesión, la de «ingeniero militar», debió de recibir con agrado el proyecto, a juzgar por la pasión con la que se entregó a él y por los numerosos bocetos que previamente realizara.

Trabajaba de sol a sol, se retiraba, borraba, rehacía una y cien veces las formas. Con frecuencia dejaba el pincel y se pasaba las horas ensimismado contemplando las figuras, reflexionando sobre el acabado o el matiz que le iba a dar a una mano o al rictus de unos labios. Dudó infinidad de veces con la figura de Judas y recorrió las cárceles de Milán en busca de un rostro que representase la traición con fidelidad. Pero también acabó humanizando aquel rostro, excesivamente reconcentrado en su duda, como los de los restantes personajes.

Si hay una constante con la que debiéramos definir esta obra yo destacaría la de su concentrada humanidad; concentración no exenta por ello de dinamismo; concentración plasmada en los rostros, a pesar del importante momento que representa la escena. Leonardo buscaba para su fresco todo el realismo posible, pero (pintándolo) sembraba en él, al mismo tiempo, su destrucción.

Como necesitaba de muchísimo tiempo para meditar sobre cuanto iba realizando, no utilizó los materiales a la manera clásica: no pintaba sobre yeso fresco, que se secaba

pronto, sino sobre una capa de estuco. Debido a la humedad y al paso del tiempo este estuco, sobre el que descansaba la obra, se fue llenando de grumos y la pintura peligró gravemente.

No mucho tiempo después de realizada, se consideró perdida. Sólo treinta años más tarde de que fuera pintada, el propio Vasari la describe como una «mancha deslumbrante». Pero las continuas restauraciones, un siglo tras otro, la mantuvieron aparentemente viva. A principios del siglo XX, tras instalar detrás del muro una calefacción que la preservaba de la humedad, se creyó acabar con el problema. Pero llegó la Segunda Guerra Mundial, y con ella los bombardeos. El refectorio quedó casi completamente destruido.

Sin embargo, la obra de Leonardo da Vinci –el muro, en concreto, sobre el que se asentaba– protegida con sacos de arena, no se derrumbó. Contemplando las fotografías de las ruinas no nos explicamos cómo a pesar de las medidas que se tomaron el muro quedó indemne. Una vez más, la obra de arte venció las amenazas del tiempo. El refectorio fue reconstruido y el fresco –ligeramente mordido por las bombas en sus bordes– siguió en pie.

Y como a veces donde se cierra una puerta se abre otra, sucedió que con la destrucción del edificio se hicieron algunos descubrimientos en el muro que contribuyeron de forma notable a su restauración definitiva. Mario Pellicoli, encargado por aquellos días de limpiar la obra, encontró sobre ella hasta *siete* capas de pintura no pertenecientes a la mano de Leonardo.

Aunque el dibujo y la composición seguían siendo fieles a su autor, la pintura de los numerosos restauradores había recubierto los rasgos y colores originales. Como en el caso de *Las meninas*, ¿no es lógico que el que contempla se asombre de la transformación sufrida por la obra, de los sorprendentes resultados de una limpieza en profundidad?

¿Nos equivocamos al afirmar que hoy el *Cenáculo* –a pesar de su fragilidad vaporosa, de esa pátina o neblina que lo vela– se nos ofrece rotundo, acabado, lleno de la gracia y del mensaje que Leonardo le quiso imprimir? Frente a otro fresco situado en la misma sala –la gigantesca *Crucifixión* de Donato Montorfano–, frente a la atmósfera metálica de ésta, llena de chasquidos de corazas y de llantos, bulliciosa y multiforme, provocadora en su color y llena de los ecos expresivos de Mantegna, constituye un verdadero alivio contemplar el fresco de Leonardo. Una extraña dulzura nos invade al observar los tonos brumosos y suaves, apagados de color, pero enriquecidos por el paso del tiempo y por el mimo de tantas manos como lo han reverenciado.

Ante el anuncio de la traición –tal momento parece representar la escena– las figuras se arrebolan, se enarcan, se inclinan, van y vienen con sus rostros, sus torsos y sus manos, creando en el que contempla una sensación de remolino, de ola marina. Pero en esta obra se encauza el furor, el desconsuelo, las preguntas, la resignación, la amarga

sospecha –las pasiones, en definitiva–, porque el equilibrio preside la acción, la doma y la aterciopela.

Contra los atentados de diverso signo, la obra ha salvado sus mejores secretos, su sentido último, que no es otro que el de haber resistido el paso del tiempo. La atmósfera que pintara Leonardo, el aire del enfebrecido atardecer en Jerusalén, embalsama la estancia. El paisaje que aparece al fondo, profundo y entrevisto, tiene la misma frescura que los de la Toscana. Los verde-mar, los verde-ciruela, los verde-esmeralda, los verde-oro se han enriquecido al envejecer. Las vigas del techo de la sala aún están frescas y parecen aguantar, con robustez, el agobio de un templo.

Los alimentos y objetos de la mesa –el más variopinto de los bodegones– por haber sufrido más descarnadamente el azote del tiempo se han tornado misteriosos, nos sugieren más. Son, en definitiva, alimentos y objetos de Leonardo da Vinci, botánico y escultor, anatomista y poeta, arquitecto, pintor, hidráulico, músico. Son trozos de sus sueños, restos de su sed de nuevas ideas y de perfección, fantasmagorías que él imaginara contemplando las hojas, las nubes, los astros, el vuelo de las aves.

No hace muchos días he hecho uno de mis últimos viajes a Milán. Mi hotel estaba ahora casi enfrente de Santa Maria delle Grazie, la iglesia que alberga el fresco de Leonardo. Madrugué e intenté entrar para contemplarlo, pero cuál sería mi sorpresa cuando se me dijo que debía hacer la correspondiente reserva y esperar «varios meses» para poder entrar y visitar la *Última Cena* de Leonardo.

El libro *El código da Vinci* y la mediocre película recién estrenada basada en él han atraído hacia la obra tal multitud de visitantes que se acabó ya aquel placer de mis días milaneses, cuando me acercaba sin problemas, en los tiernos días de niebla, despreocupadamente, a cualquier hora, para recrearme en la *atmósfera* de la solitaria sala. Ahora, no pude entrar en la iglesia, pero sí pude ver cómo un nutrido grupo de japoneses lo hacía con facilidad y en tromba.

El romanticismo que surgió de la metrópoli

I

De Nueva York nos llega la noticia de que los poetas románticos están de moda. Pronto la noticia novedosa comenzará a propagarse y enseguida, gracias al magnificado eco de la gran metrópoli –creo que ahora Shanghai le ha quitado el cetro–, el término «romántico» habrá pasado de ser un irónico calificativo o un cliché coloquial a lo que todo el mundo debe leer para no quedar mal en las conversaciones con los amigos epidérmicamente progresistas.

Siempre que oigo que vuelve el romanticismo mi memoria vuela unas décadas atrás, cuando recibir, por ejemplo, de la crítica literaria el calificativo de «neorromántico» era todo un baldón. El término romántico, utilizado como calificativo o en su forma sustantiva, lleva todavía hoy una sobrecarga de ironía. Hacían furor en aquel tiempo el realismo artístico, lo que entendemos por poesía testimonial, y también el lenguaje de las vanguardias, así que difícilmente había lugar para otras opciones. Se decía que la creación artística era más libre que nunca, pero no siempre se podía expresar lo que interiormente se sentía, o ser fieles a una tradición aún válida y fértil, la que de manera ideal representó el romanticismo de raíz centroeuropea.

Lo cierto es que el indudable resurgimiento de lo romántico responde a unas causas justificadísimas y que arriba ya hemos dejado esbozadas: de un lado al agotamiento del socialrealismo artístico y del otro –¡quién lo diría!– a la crisis de su díscola opositora, la vanguardia, sólo superada ahora por lo que podríamos reconocer como «productos» artísticos: infinidad de manifestaciones manuales, que no creativas, en las que todo vale. (O, para ser más preciso, a la crisis de la *idea* arbitraria que algunos tienen de las vanguardias.) A lo largo del siglo XX éstas han sido las dos grandes posiciones que se debían idolatrar. El realismo social –en sus inicios impulsado por el furor ideológico de uno y otro signo, o ahora cuando la realidad se ha convertido en un complejo avispero para el que ya no basta la cómoda denuncia literaria–, nos habla de una realidad y con un lenguaje que ya no son los adecuados.

Más sutil, pero siempre grave, es la crisis de la panacea vanguardista. El espectáculo ha sido especialmente sorprendente en el terreno de las artes plásticas. No se trata, claro está, de poner en duda los buenos logros de las vanguardias, pero no era justo que, hasta no hace mucho, se nos sugiriera dogmáticamente que «todo aquello que no es vanguardia

no es arte». Con fáciles aventuras creativas, algunos artistas medraron con facilidad, sin base teórica alguna, pero la oferta ha sido tan amplia y disparatada que el panorama se ha llenado otra vez de dudas.

Fue el momento –me refiero ahora en concreto a España– en que todo el país se despertó dándose cuenta de que el pintor más vanguardista podía ser precisamente un hiperrealista, Antonio López, y que «lo abstracto por lo abstracto» podía ser también, en algunos casos, otra forma de arte reaccionario. Últimamente hay que matizar más sobre estos temas y ceñirnos a diferenciar claramente lo que en arte es, como hemos señalado, mero «producto», engaño, mercadería, de lo que es un *fruto*, es decir, el resultado de una siembra y de una maduración creadoras.

Pero estaba escribiendo de la moda del romanticismo y de los tópicos y clichés que sobre él han caído a lo largo del siglo XX. Tendemos a juzgar al romanticismo –sobre todo el nuestro, el español– por su carga necrófila y plañidera, como un movimiento que generó la exageración o la exasperación de los sentimientos. Solemos comúnmente reconocer al romanticismo a través de las versiones española y francesa del mismo. También tendemos a verlo en su escenografía y con sus ropajes, en un momento preciso, como algo que nace revolucionariamente de la nada, como fuego que deslumbra momentáneamente y que acaba ante nuestros ojos como algo extinto y ceniciento, como bosque abrasado.

En realidad, el romanticismo no es, en su esencia, sino un eslabón más en el tiempo de un tipo de conocimiento antiquísimo, de una sed de conocimiento *absoluto*. El movimiento romántico volvió a otorgarle al hombre (y al artista en particular) el papel que siempre debió tener: el de ponerse en sintonía con una realidad *total*, que no es otra que la realidad universalizada, y con un conocimiento de sentido absoluto. Bajo este punto de vista, el romanticismo –como el pensamiento primitivo oriental, como el mensaje de los presocráticos, como las diversas místicas, como el humanismo y la cosmología renacentistas–, vuelve a ser centro del mundo, pero no centro endiosado de ese mundo, sino una pieza imprescindible de la totalidad consciente, de las aspiraciones de un ser humano que siente, piensa y respira en plenitud.

La realidad pierde, pues, para el auténtico romántico sus connotaciones parciales y egocéntricas y es por esta razón por la que él acaba siendo el ser más radicalmente fraternal y solidario. Quizá por ello haya sido también el más incomprendido. El romántico siente, reflexiona e investiga en función de esa totalidad a la que, a la larga, nadie puede ser ajeno. De aquí la riqueza en ideas del movimiento, su visión interdisciplinar, el saber que aborda no sólo todos los temas, sino también –como signo de plena garantía– los temas de siempre, los temas bellos y graves que no pasan: la naturaleza, el amor, la muerte, el tiempo, lo sagrado, el *más allá*. Y lo hace a través de arquetipos reales, de fórmulas que son de todos bien conocidas: la contemplación, sobre todo, la valoración de cada elemento de la naturaleza más inmediata, de los ciclos estacionales, de la noche, los astros o la pura y simple materia.

Antes he hablado de que el romántico también investiga. No en vano, en la raíz del movimiento están los filósofos de la naturaleza, los llamados «físicos románticos», tan despreciados por el racionalismo ciego. Médicos, ingenieros, geólogos, matemáticos, juristas, están en los orígenes de ese movimiento deseoso de llegar a una verdad completa. Será precisamente un magnetizador, Ennemoser, el que luchará por aproximar mundos aparentemente tan diferentes como la medicina y la filosofía natural con las teorías místicas. Los nuevos hallazgos en estos campos nos prueban hoy que este científico no estaba en absoluto equivocado.

El romanticismo, como movimiento de sentido absoluto, no le da la espalda a la verdadera ciencia; es decir, no a aquella que ha conducido al planeta a un alocado industrialismo contaminador y al aire sobrecargado de malas vibraciones, sino a la ciencia que desentraña –por medios no artísticos– esa verdad a que antes me refería. Se trata de esa misma ciencia humanista que propugnara Einstein con su afán de hacer confluir el conocimiento hacia el misterio de la existencia, y que un romántico, Jean Paul, cifraba en «una comunicación con el infinito».

Pero tópicos y deformaciones, ironías de los descreídos, siguen moviendo montañas. Por eso, es normal que se desconozca lo más importante: que, en su raíz, el romanticismo fue algo equilibrado, armónico, musical, y no desesperado y fatal. (Eichendorff, el «poeta dichoso», nos habló de la necesidad de una actitud de «no caos» y de «encantamiento sereno».) También es normal que se hable, dogmatice y desprecie sin comprender, sobre todo en unos tiempos tan sometidos a la banalidad informativa impuesta; es decir, sin que el ser humano tenga en nuestros días la posibilidad de *sentir* sin interferencias ni imposiciones, de escucharse simplemente a sí mismo, de mirar hacia su interior, pues hay aún verdades que no se adquieren por vía sistemática, sino por *sintonía*.

Ahora dicen que en Nueva York hace furor el romanticismo. Corra la noticiosa novedad, mercantilícese el fenómeno, recupérense los gloriosos cadáveres, novélense las miserables vidas de quienes en su tiempo se estrellaron contra los dogmas y amaron el sentido de infinitud, la belleza y la verdad. Todo sea por la aproximación –ligera, sólo ligera, no pedimos más– a la esencia de un movimiento enriquecedor y excepcional a todas luces; un movimiento que, aunque muchos lo desconozcan, no tuvo nada de nuevo, porque esas ansias de verdad y belleza son una antiquísima aspiración del hombre. El romántico lo único que hizo fue expresar ese amor de una manera radical, crear un fuego en el que a veces se vio obligado a arder.

II

«La influencia del romanticismo ha sido tan profunda y generalizada que no es posible

abarcarla por completo.» Esta afirmación contenida en *El Romanticismo*, la espléndida obra de Hugh Honour, le sirvió no sólo de norma al autor para ofrecernos una ambiciosa visión de tal movimiento, sino que también despierta y contrasta los criterios personales de cada lector.

En efecto, no es posible hacer todavía la historia total de una época que fue la semilla de donde proviene una buena parte del arte y de la historia de Occidente, la rebeldía de las vanguardias, criterios que son ya básicos en arte, como los de *libertad, infinitud, misterio*. Pero ahí está su incuestionable importancia, su fecunda base teórica, tan rica aún para nosotros y tan poco desentrañada cuando, en concreto, centramos nuestra atención en el romanticismo alemán. Y es que en este tipo de romanticismo pensábamos, sobre todo, al hablar de la *esencia* del movimiento.

Tumba de John Keats, Cementerio Inglés, Roma, dibujo de B. C. Dexter.

El movimiento romántico tiene, pues, una significación honda y de primera magnitud. Ello a pesar de dos de las cuestiones que más han podido enturbiar su visión entre nosotros: la atribución al movimiento romántico de una serie de tópicos y clichés, entre los que cabe destacar, por su deformadora carga, el de haber sido una especie de «culto al sentimentalismo lacrimógeno», y, entre nosotros los españoles, el romanticismo tuvo un desarrollo tardío y agónico, insistiéndose, desgraciadamente, en los tópicos arriba expuestos, e ignorándose lo que hasta aquí hemos venido reconociendo como la *esencia del mensaje*. El mismo Honour hace en su obra contadas alusiones a nuestra cultura. Goya y *El Quijote*, como fértil tema de inspiración para tantos artistas prerrománticos y románticos, son las dos más destacables.

En suma, el estudio de Honour es una visión desmitificadora, rica en testimonios primeros, de este movimiento artístico (y vital) ejemplar todavía por tantas razones. Aunque para abordar la cuestión central de su tema el autor haga primordialmente alusión a las artes visuales, espigando materiales muy raros, no faltan las referencias a las raíces ideológicas del fenómeno, o algunas claves, como la recogida por Novalis en uno de sus cuadernos de notas: «Cuando confiero al tópico una significación elevada, a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo corriente el mérito de lo insólito, a lo finito el aspecto de lo infinito, estoy romantizando».

Se trataba, por tanto, de elevar el Arte a «una potencia más alta» y, especialmente, de sacralizar la naturaleza. Al mismo tiempo, para el romántico, lo divino era algo que estaba en todas las partes, incluso «hasta en un granito de arena», como llegaría a afirmar el melodioso y místico pintor Friedrich. Se trataba también de fomentar el equilibrio, la armonía entre los humanos y de aunarse, al mismo tiempo, con la realidad material, cósmica del mundo, estuviese ésta, o no, traspasada de religiosidad. Como se ve, estos presupuestos quedan muy lejos del cliché de que el romanticismo fue, por encima de todo, un fenómeno exagerado, espasmódico y arrebatado.

Entre sus características más reconocidas, destacaría la del afán de fusión con la

naturaleza —a la que se adoraba como a la propia Divinidad—, sin caer por ello en la añagaza de que el arte debía sustituir a la propia naturaleza; o imitarla, a la manera de ciertos paisajistas del realismo que siguió, el cual quiso (pero no pudo) superar la *atmósfera* del paisaje romántico. Esta cuestión está muy bien analizada por Honour en el capítulo titulado «La Moral del paisaje», que junto a «La Vía misteriosa» y «Música congelada» constituyen los más sustanciosos de su libro. En este último se nos recuerda también la tendencia del romanticismo puro a ser una *obra de arte total*, que sea resumen de todas y de cada una de las artes más armónicas.

Como Leonardo da Vinci o Palladio, el romántico se siente subterráneamente obsesionado por las teorías órfico-pitagóricas de la armonía total. En fin, el arte romántico, de acuerdo con los versos sencillos y exquisitos de John Keats, libra de preocupación al hombre y eleva su pensamiento. También ama especialmente la luz, no sólo esa luz física, inconfundible, que parece temblar en los amaneceres fríos y en los ocasos ardorosos de los paisajes de Friedrich, sino la *luz* de un conocimiento absoluto. Todas estas características están, como vemos, muy alejadas del oscurantismo, tantas veces morboso, que se le atribuye.

III

La casi simultánea aparición de dos excelentes libros —*L'home de geni*, de Antoni Marí, y *El héroe y el único*, de Rafael Argullol—, vuelve a despertar en mí, e imagino que en cada uno de los lectores de estas dos obras, el ya casi arquetípico tema de la concordancia —o de la fusión— entre pensamiento y poesía. En mi opinión y en cierta medida, ambos autores persiguen el mismo fin, aunque por caminos muy diferentes. Uno escoge fundamentalmente los caminos del pensamiento —Diderot, Kant, Schelling— para desvelar sus dudas y ejemplarizar sus tesis. El otro elige tres de los poetas más esenciales del romanticismo —Hölderlin, Keats, Leopardi— para plantearnos uno de los temas más sugestivos de los tiempos modernos: el de la concepción trágica del hombre y, por extensión, del Arte.

Sin embargo son muchas a la vez las concomitancias entre ambos trabajos y sobre ellas me permito hacer algunos comentarios. El hombre de genio se muestra, en mi opinión, mucho más entroncado en una tradición. Su obra parece ser el resultado quintaesenciado de un conocimiento de muchos siglos, de una sabiduría metódica y sistematizada.

Lo que sucede es que tanto el idealismo trascendental como el objetivo se desarrollan y maduran plenamente —se funden— con el furor prometeico del poeta-héroe, con el romanticismo centroeuropeo. Estas dos maneras de ser y de crear —tan dispares y, al mismo tiempo, tan subterráneamente unidas— brotan de un mismo instinto, de un claro manantial: el de la libertad; la cual, en los seis escritores citados, es sinónimo de

creatividad en el más amplio sentido del término y en el más alto grado de consciencia. Porque todos ellos son también, por distintos caminos, autores de obras *nuevas*.

Genio y héroe luchan por una misma *unidad* originaria, insertada en un universo sublime e infinito. Genio y héroe son paradigmas y, en el fondo –a pesar de la desconfianza hacia el subjetivismo del uno y de la ciega y total entrega a éste del otro– no cesarán en sus esfuerzos hasta reencontrarse en la «Edad de Oro», libres ya de la esclavitud conceptual y gozosos del anhelado conocimiento último, ese que vela los máximos enigmas.

Al desgarrón que suponen las vidas de los tres poetas citados no cabe aplicarle otro calificativo que el de *trágico*, aunque ellos –y aquí radica el riesgo de cualquier definición– hayan perseguido mundos apaciguados, llenos de templanza y de armonía, ideales. El *infinito* leopardiano, la encendida pasión por los valores de *belleza* y de *verdad* de Keats, el *sueño* con el que Hölderlin se rebelaba contra la esclavitud de la razón, fueron fines nobles y remedios para convivir en armonía con esa ansiada *unidad* primigenia a que nos hemos venido refiriendo.

Pero, como el esfuerzo ingente y ciego de Sísifo, el hombre romántico y su entusiasmo tienen un límite que no se puede traspasar. De ahí el carácter prometeico de su lucha con una palabra que más desea conmocionar que definir. Entusiasmo, inspiración, furor, son expresiones que se deben aplicar por igual a poetas y a pensadores; pero estos términos tienen en los primeros un sentido desmesurado, trágico incluso, que no poseen en los segundos. El *ideal* kantiano, fruto también del entusiasmo, es en apariencia el mismo de los tres poetas citados, mas lo que en los pensadores es teoría, pura y simple experiencia mental, en los otros es una prueba vital asumida.

La enfermedad, la locura, la muerte, ponen límites a la pasión desbordada. «A quien sufre con lo extremo le conviene lo extremo», nos dirá Hölderlin por boca de Hiperión; una idea de doble filo, fatalista y llena de esperanza a un tiempo. El genio imagina razonadamente lo que el héroe nos muestra por la vía de los sentimientos. El sentido idealista del pensamiento y el de la poesía son básicamente los mismos, pero ya hemos insistido en que los medios utilizados son diversos. En el pensar razonado, la armonía está en consonancia con la razón. En la poesía, la palabra está –o pretende estar– armonizada con la música de los sentimientos; o con una especie de reflexión musical.

Esta similitud de fines y esta disparidad de medios tienen, a mi entender, una representación muy clara –simbólicamente hablando– en la imagen del auriga platónico, la cual, muy probablemente, tiene su origen –como tantas otras trasvasadas de Oriente por la corriente órfica– en aquella otra del conductor de un carruaje que podemos leer en las *Upanishad* más antiguas.

En este texto hindú la representación es mucho más simple y menos vidriosa que en el (por otra parte, bellissimo) *Fedro* de Platón. El cuerpo humano es el carruaje; el «yo», el hombre que lo conduce; el pensamiento son las riendas y los sentimientos los caballos. Imaginemos entonces que genio y héroe se han lanzado a la misma ávida carrera.

Mientras el primero refrena sus sentimientos, el segundo afloja las riendas y permite que la carrera sea cada vez más rápida, más intensa, más peligrosa.

En definitiva, es la dosis de equilibrio anímico –representada por el mayor o menor uso de las riendas del carruaje– la que hará variar los resultados, el comportamiento final de estos dos tipos de hombres que, siguiendo rutas diversas, iluminaron con sus obras su tiempo y el nuestro.

Las manos contenidas y tensas sobre las riendas le aseguran al aurigapensador (el genio) la llegada a la meta, pero no la plena satisfacción que supone el triunfo. Las manos más relajadas y los caballos más libres de los sentimientos le aseguran mucho mejor el triunfo al auriga-poeta (el héroe); pero hay, qué duda cabe, en esta última actitud que no sabe del miedo, un mayor grado de riesgo, de *abismo*.

El infinito en Leopardi y el infinito poético

En la vida de los poetas, y por extensión en la del artista, es muy importante el momento de la *contemplación*, que normalmente se lleva a cabo en el medio de la naturaleza. Una naturaleza que, a su vez, suele estar delimitada. Estos límites que la naturaleza impone –el horizonte terrestre o marino, una montaña, un río, un bosque– le dan concreción a la mirada, pero a la vez le proporcionan al que contempla una gran sensación de *infinitud*. El poeta o el pintor van con su mirada a extraviarse, a sumirse en la contemplación, pero siempre se encuentran con esos límites que producen, a la vez, angustia y plenitud. Ambos desean ir siempre *más allá*.

Estas contemplaciones, decisivas para el creador –un mirar *esencial*– comienzan a darse muchas veces en la infancia y en la adolescencia. Así sucedió en el caso del poeta romántico italiano Giacomo Leopardi. Conocemos muy bien el lugar y el momento en el que la idea o sensación de *infinitud* se materializa en su vida y en su obra. El lugar es un cerro situado a espaldas del palacio de los Leopardi, en Recanati, reconocido entonces como Monte Tabor, pero al que hoy todo el mundo llama el «Cerro del Infinito». El momento es el de un año concreto –1819–, decisivo por tantas razones para la vida y la obra del poeta. La materialización de esta sensación –o idea, o sentimiento– de infinitud, será el más conocido y amado de sus poemas, «L’Infinito», que escribe precisamente en esa fecha y acaso en ese cerro que hemos recordado.

El momento es decisivo porque la vida del poeta –sus veintiún años– ha llegado ya a un grave punto de inflexión. Tras esta fecha, hay un antes y un después en su vida, y en su Poética. En su vida, porque ésta ha llegado a un punto tal de insatisfacción que le lleva a tomar, entre otras medidas, la muy radical y fallida de huir de la casa paterna. También este hecho tiene su materialización en determinadas cartas que escribe en julio de ese año de 1819, entre ellas las tres muy significativas que le escribe a su padre, a su hermano Carlo y al conde Saverio Broglio.

En estas cartas, Leopardi no sólo pone en evidencia la irrespirable atmósfera familiar y su rechazo al reducido ámbito del pueblo que lo vio nacer. Lo que él llama un «corazón extremadamente sensible» y un «carácter ardiente» le conducen ya a unas ansias de libertad irrefrenables, a unos deseos de *infinitud*, que no sólo provienen de sus lecturas de determinados autores y de sus contactos epistolares con los liberales de su tiempo, sino también de esa naturaleza ardiente y sensible que le ha llevado al poetizar, a fijar su ansiedad de ir *más allá* en poemas que son cada vez más claros y puros.

Se trata de la misma ansiedad que expresaron otros poetas románticos centroeuropeos y que se definiría a través de aquel *soplo* de que nos habló G. H. von Schubert: «Un potente soplo que impulsa al alma hasta la orilla del mundo del espíritu». En el término «orilla» reconocemos ese límite –interior en este caso– a que antes aludí.

Para analizar este proceso de infinitud en Leopardi –del que es su centro o límite el cerro del infinito–, deberemos dividir sus *Cantos* en tres sucesivas etapas. Una primera de fuerte sabor neoclásico, sometida a influencias muy vivas –como las de los clásicos grecolatinos, Dante o Petrarca– que llegaría hasta 1817, cuando escribe el poema «Il primo amore». (Un poema, por cierto, que pone de relieve otro momento crucial de la vida y de la obra del poeta: el del encuentro con Gertrude Cassi, una prima de su padre, de la que se enamorará. El poema «Il primo amore» y el texto en prosa *Diario del primo amore* son las dos fijaciones literarias de este hecho anecdótico, pero de significación trascendental.)

La segunda etapa de los *Cantos* se abre, pues, con «Il primo amore» y llega, a mi entender, hasta el poema titulado «Il pensiero dominante», que junto a otro de esa etapa, «Aspasia», ponen otra vez de relieve una situación y una crisis de carácter amoroso: ahora la de otro amor imposible, el sentido hacia una conocida dama de Florencia, Fanny Targioni. Esta segunda etapa de los *Cantos* se caracteriza por los mejores y más conocidos poemas de Leopardi, acaso porque son los más puros, claros y transparentes que escribió. También los más bellos. Hay, en fin, una tercera etapa –la que va hasta el final de los *Canti*– en la que el pensamiento leopardiano se adensa, se tensa y desgarrá, parece superar al sentimiento emocionado, lírico. La cima de esta etapa puede ser el poema «La ginestra o il fiore del deserto», texto que tanto turbaba al escritor español Miguel de Unamuno.

Pues bien, si en la segunda parte de los *Canti* se nos ofrecen los poemas de Leopardi más bellos y puros, en un poema de ella –«L'Infinito»– tenemos la materialización más esencial de esa segunda parte y, por extensión, de todo el libro. Y es precisamente así porque «L'Infinito» pone de relieve, de manera muy precisa y extremada, la idea –¿o sentimiento?– de *infinitud*.

Sabemos ya en qué lugar nace este poema y suponemos cómo nace, de un proceso que es consustancial al mejor poetizar: de un estado, ya lo hemos dicho, de *contemplación*. Para explicar, a su vez, este concepto debemos recordar a un poeta renacentista español, profesor de la Universidad de Salamanca, Fray Luis de León. Dentro de la corriente poética clásica española (y particularmente de la renacentista), los poemas de Fray Luis fijan y prolongan la tradición órfico pitagórica del verso. Nos dice el poeta español que poetizar no es, a fin de cuentas, otra cosa que *contemplar* y contemplar, añade, no es sino *templarse-con* lo que uno ve, con el mundo; es decir, ponerse en armonía con la totalidad, con el *Todo*.

Esto es lo que le ha sucedido también excepcionalmente a Leopardi en su «Cerro del Infinito» al contemplar –al *templarse-con*– la naturaleza del entorno. Quieto sobre esa

especie de quilla de barco que surca el mar de tierras y aguas, lo único que hace el poeta es *contemplar*, llegando así a un dulce estado de armonía, logrando una *música* que luego traspasará a las palabras, a los versos de su poema.

Unas veces, esta música se siente, se escucha: es, por ejemplo, la que produce el viento al pasar por las copas de los grandes pinos que hay en el cerro. Otras veces, se trata de una música *interior*, que no se oye con los sentidos, pero que se siente interiormente. Es la música –otra vez– del *son* órfico pitagórico, del que tanto gustaba Fray Luis de León. No es raro, por ello, que al referirse a esta música no audible Leopardi la relacione con la «stagion presente», y nos hable de su «suon».

Se trata de un sonido que lo penetra todo y que se funde a su vez en otra idea: la del amor. Me estoy refiriendo a aquel mismo amor que Dante revela en su *Commedia* y que, según él, puede llegar a conmover al mismísimo «Sole e l'altre stelle» (*Paradiso* XXXIII, 145).

Comprendemos, pues, qué importancia pudo tener para Leopardi el hallazgo de esta sensación de *infinitud* en un momento clave, decisivo, de su vida, cuando ésta comienza a dar las primeras muestras de rebeldía y de confusión, de rechazo del mundo y de los humanos, cuando vislumbramos también las primeras huellas de su «filosofía del pesimismo», que él va a desarrollar también por medio de otro género literario: el de los *diálogos* contenidos en sus *Operette morali*.

No es fácil dar con ese estado pasajero –pues las *contemplaciones* de Leopardi así lo prueban– de armonía, de plenitud, de *infinitud*. Sí, es cierto que, a veces, el ser humano logra ese estado de plenitud absoluta y de él nos da testimonio en sus poemas. En el caso del poeta, a través del poetizar, por medio de palabras que, como ese «suon» de la naturaleza, también desea convertirse en una *música* que no pasa, en una música fijada en versos, en el poema: en *L'Infinito*.

Antes de adentrarnos en este poema, pongámonos en el lugar del poeta y contemplemos también nosotros el paisaje desde el «Cerro del Infinito». Además del sonido que se oye del viento en las copas de los pinos, y del que no se oye, lo que también observamos es que la mirada se pierde en la lejanía, en ese mar de tierras, inmenso, que sólo allá a lo lejos, en el horizonte, pone un límite a los ojos: pone un límite a la ansiedad humana.

El poeta sabe que no puede ir ni con sus ojos ni con sus sentimientos –ni con su pensar– más allá de ese límite del «ultimo orizzonte». Toda vida humana se enfrenta a ese límite más allá del cual no se puede ir y que en el poema leopardiano viene representado por el *orizzonte*, pero también por ese seto (la *siepe*) que oculta, a su vez, *tanta parte* del horizonte.

Ese seto puede representar a la vida, al pensar y al sentir confusos del hombre, a cuanto no le permite ir *más allá* y que le impide alcanzar la plenitud, la armonía de ser. En fin, el poeta puede ignorar su «seto» y lo que simbólicamente representa (su casa, su familia, sus problemas, sus ideas, su reclusión), e ir más allá, pero siempre sus ojos

encontrarán en la lejanía ese «ultimo orizzonte» que «il guardo esclude». Se trata de una mirada (*guardo*) que es ya todas las miradas: la que pretende ir más allá de lo debido. También esa línea última del horizonte representa muy bien la sensación ante el paisaje contemplado de *infinitud* que venimos señalando.

Es, por ello, que en las diferentes versiones que yo he hecho del poema «L'Infinito» siempre he interpretado ese *suon* como *música*, y no como *sonido*. Un sonido –en español– hace referencia sobre todo al ruido que producen las cosas y los objetos, pero no a ese concepto extremadamente delicado y significativo que seguramente tenía para Leopardi. El *suon* de las estaciones no es el que, en otros poemas leopardianos, producen las gallinas, las esquilas del rebaño o las labores del artesano que remata su tarea en la alta noche. Hablamos de un sonido que es el sonido del mundo, el *son* órfico pitagórico que llega incluso a producir las mismísimas estrellas y que Fray Luis de León nos lo recordó en tres fragmentos estróficos que citaré aquí:

¡Oh *son*! ¡Oh voz! ¿Siquiera
pequeña parte alguna descendiese
en mi sentido, y fuera
de sí el alma pusiese
y toda en ti, ¡oh Amor!, la convirtiese.

Más adelante, el poeta español nos dice de dónde proviene esa música astral y quién es el que tañe la lira órfica:

Vé cómo el gran maestro
A aquesta inmensa *cítara* aplicado,
Con movimiento diestro
Produce el *son* sagrado
Con que este eterno templo es sustentado.

Reparemos también en la gran sintonía que tienen con estos versos de Fray Luis de León otros de un poeta contemporáneo español, Antonio Machado, el cual, en uno de los más bellos poemas de su libro *Soledades*, escribe:

Tal vez la mano en sueños
del *sembrador de estrellas*
hizo sonar la *música* olvidada
como una nota de la *lira* inmensa
y la *ola* humilde a nuestros labios vino
de unas pocas *palabras* verdaderas.

Recordaré una nueva cita del maestro Fray Luis de León en la que vuelve a recordarnos el sentimiento pitagórico del número y de la concordancia, la armonía órfica:

Y como está compuesta [el sonido, la música astral]

de números concordes, luego envía
consonante respuesta;
y entrambas a porfía
mezclan una *dulcísima armonía*.

Es, por tanto, la armonía de ser el fin último de la contemplación de los límites, del *templarse-con* la naturaleza. Y eso es lo que precisamente persigue Giacomo Leopardi en ese año crítico de su vida –el de 1819–, en sus momentos de soledad, fuera de los muros paternos, ansiando unas lejanías que, sin embargo, también suponen un límite para sus ensoñaciones. En su cerro, el poeta recupera su libertad –sólo la que se puede gozar, no lo olvidemos, dentro de una «gabbia d’oro»–, gracias a esa momentánea plenitud de ser, gracias a la armonía contemplativa.

Pero el poeta desea ir aún más allá con la mirada y con los sentimientos, con las palabras. ¿Cómo hacerlo? Volvamos de nuevo a los versos de Fray Luis de León, veamos cómo este poeta –tres siglos antes de Leopardinos transmite las mismas o parecidas sensaciones que el autor de «L’Infinito». Fray Luis nos está hablando ahora de la noche estrellada, que también posee límites a sus ardorosas ansias, pues los seres humanos no pueden alzar el vuelo para ir más allá y desvelar los misterios del universo astral:

Aquí la alma navega
por un *mar de dulzura*, y finalmente,
en él así se *anega*...

El poeta español no puede ir más allá con sus ojos, con sus ansias. Por eso, se ve obligado a llevar a cabo un dulce «suicidio», el de *anegarse* en esa totalidad, el de fundirse con ella, el de disolverse dulcemente en el Todo. Veamos cómo expresa Leopardi, tres siglos después, la misma idea en los últimos versos de «L’Infinito»:

Così tra questa
Immensità s’*annega* il pensier mio:
E il naufragar m’è *dolce* in questo *mare*.

Resulta sorprendente que, sin haberse leído un escritor al otro, ambos poetas –el italiano y el español– coincidan en la utilización de un mismo verso (*annegare* : *anegar*) para expresar las mismas ansias de ser, las mismas ansias de *infinitud*.

Y he puesto en letra cursiva algunos de estos conceptos que coinciden en Fray Luis, en Machado y en Leopardi para ahondar aún más en los significados profundos del poema «L’Infinito» y en esa sensación de infinitud que vengo señalando. Estas palabras son: *sonido, música, lira, cítara, ola, palabra, mar, anegar, armonía*...

Hemos hablado de dulce «suicidio» para aludir metafóricamente a ese estado de anegarse en la plenitud, de fusión con el Todo. Pero ¿sólo es un «suicidio», un dulce

deshacerse en esa nada que para los búdicos y, en general, para el pensamiento primitivo oriental es el Todo? Fray Luis de León y Antonio Machado nos dan incluso algunas pistas sobre ese estado de fusión con el Todo. Fray Luis nos explica en sólo tres versos qué es lo que se ve, o se consigue, en ese mar de dulzura en el que el *alma se anega*:

Veré distinto y junto
lo que es y lo que ha sido
y su principio propio y escondido.

Es decir, en ese estado de fusión lo que el poeta cristiano logra es el sumo conocimiento, la verdad última del ser. Y al ser que proporciona ese conocimiento –tanto el poeta creyente (Fray Luis) como el poeta heterodoxo (Machado)– le ponen nombre por medio de dos bellísimas y reveladoras imágenes. Fray Luis nos habla de *el gran maestro* y Machado de *el sembrador de estrellas*.

Pero ¿qué sucede en Leopardi?, ¿qué o quién hay al fondo de ese «mare» en el que es «dolce naufragar», deshacerse, fundirse? La sensación de *infinitud* es la misma en los tres poetas citados, sin embargo el poeta italiano nos deja frente a una especie de desasosiego cósmico, frente a un puro panteísmo, mientras que las imágenes que nos ofrecen los dos poetas españoles –la de *el gran maestro*, la de *el sembrador de estrellas*– indican ya un sentido trascendente de la existencia; nos están hablando claramente –aunque sea a través de una maravillosa alegoría– de la Divinidad.

En sus comentarios al poema «L’Infinito», Mario Fubini ya nos señala de una manera clara esta ausencia de religiosidad en el poema leopardiano, y escribe que el poeta nos habla de «un moto dell’anima allo stato puro, l’attrazione e lo smarrimento dinanzi all’infinito, al di qua di ogni considerazione metafisica, materialistica o spiritualistica». En opinión de este crítico, Leopardi no hace otra cosa que sumergirse con la contemplación en un «spazio immaginario».

Francesco Flora, de una manera aún más clara, nos habla de que, en el poema que estamos comentando, Leopardi se halla situado en la «isola del infinito». Es decir, no hay un más allá posible en dicha contemplación, lo que probablemente le llevaba al poeta a pensar que, en verdad, el mundo no era infinitud para él, sino finitud, no hay un Todo, sino una Nada: un espacio del que no se podía huir ni con el sentimiento ni con el pensamiento; una «isla» que el «borgo selvaggio» de su pueblo natal representaba a la perfección.

Dejando a un lado el poema «L’Infinito» y centrándonos más en la teoría –en el pensamiento de Leopardi en torno a este concepto–, veremos que el poeta nos dejó expresadas en su voluminoso *Diario*, el *Zibaldone di pensieri*, no pocas ideas sobre este tema. Vemos cómo las ansias de infinitud leopardianas se enfrentan de continuo a sus concepciones racionalistas, y con ello se aleja a cada momento de la utopía poética, del dulce poetizar, de la trascendencia.

Así, por ejemplo, cuando en una de las páginas nos dice que la «*facoltà dell'immaginazione*», al pensar en el *infinito*, no es una prueba de nuestra grandeza. Tampoco nuestros «*slanci verso l'infinito sono una prova di una nostra vita futura*» (pp. 180-181). De manera continua el poeta une la idea de infinito a un puro y simple *immaginare*, con lo que, a nuestro parecer, Leopardi separa, en todo momento, el infinito poético de ese infinito pensado, limitado, razonado. Pues, añade en otro momento, «*l'immaginazione tende a confondersi con l'infinito*» y, siguiendo siempre a su razón, a su lógica, añade que «*nulla è veramente infinito, e l'animo nostro non ha niente di infinito*» (pp. 609-611).

A veces Leopardi funde lo que él reconoce como las voces de lo «antico» y las «sensazioni infinite e piacevoli» con el concepto de infinito. Cuando así piensa, regresa a la poesía, a los ejemplos de su propia poesía. Nos remite al poema «L'Infinito» o a «La sera del dì di festa». En este último poema reconoce una sensación de infinitud en el canto que se oye a lo lejos y que, poco a poco, se va apagando a medida que el que canta se aleja de la persona que escucha. El trueno, la noche, los pasos en una casa, el «stormire» del viento en las ramas son, nos dice, «immagini bellissime in poesia», sensaciones «indefinidas» y «placenteras» (pp. 1927-1930).

Pero, algunas páginas más adelante, la razón vuelve a empujar al poeta a la desesperación y aparece el Leopardi negador para decirnos que «el universo no es infinito y en consecuencia no ha lugar para hablar de un autor infinito y divino» (pp. 4141-4142). Y refuerza esta nueva idea negadora de la Divinidad, de una manera contundente: «La única y verdadera infinitud es la de lo no existente, la de la nada» (p. 4154). También de manera clara distingue lo que es sueño de lo que es realidad, la que podríamos llamar «realidad poética» de la realidad existencial: «Un sueño no es una realidad, es sólo aquello que no existe, es decir, la nada» (pp. 4177-4178).

Todas estas alusiones a la «nada» nos remiten a aquel tremendo juicio que él escribió también en su *Diario*, durante su estancia en Bolonia, el 22 de abril de 1826, y que yo recuerdo ahora porque constituye la columna vertebral del pesimismo razonador leopardiano: «*Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine del universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, né diretti ad altro che al male. Non v'è altro bene che il non essere*».

Señalada, pues, esta diferencia esencial entre la idea leopardiana de infinito y la idea que del infinito tienen los dos poetas españoles que hemos tomado como ejemplo, Fray Luis y Machado, sólo nos queda profundizar un poco más en la idea que del infinito tiene, o debe tener, la poesía en general; tema vidrioso donde los haya, muy amplio y lleno de complejidad. Tema al que no es ajeno el concepto que cada uno de nosotros tengamos de la poesía y que, en las palabras que siguen, no es sino mi propio concepto. Quiero decir con ello que quizá en la vida existen tantas Poéticas como poetas y que todas ellas son respetables para mí, pero aquí expongo exclusivamente mi criterio.

La poesía suele testimoniar sobre la realidad y sus problemas, pero a la vez es un poderoso medio de trascendencia, para ir más allá con los sentimientos y los pensamientos. En este sentido, Dante sería un ejemplo revelador. La poesía testimonia también con los sentimientos para buscar sensaciones precisamente de *infinitud*, de *otra* realidad más completa. Poetizar es, pues, también *conocer*.

Bajo este punto de vista, la poesía responde muy bien al «proceso» que Jung reconocía como «de individuación»; es decir, aquel que lleva a los seres humanos a ser lo que verdaderamente deben ser en la vida, es decir, a la completa realización psíquica y física, a la *plenitud de ser*. Es obvio, pues, que concebida la poesía bajo esta óptica de verdad, de belleza y de plenitud, el infinito leopardiano y el infinito poético en general son conceptos diferentes.

En resumidas cuentas, el tema que nos hemos planteado –el del infinito leopardiano frente al infinito poético– revela una de las más grandes contradicciones leopardianas: la de la lucha terrible que en este poeta se dio entre corazón y razón, entre imaginación y realidad, entre poesía y pensamiento; tema este último sobre el que ya escribí en mi prólogo a la edición que preparé de los *Cantos y Pensamientos* del poeta («Giacomo Leopardi: entre el sentir sublime y el razonar desesperado», Círculo de Lectores, Barcelona 2006, pp. 7-20). En Leopardi luchan denodadamente poesía y pensamiento, el infinito poético –el del poema «L’Infinito» y el de otros de sus poemas sublimes, el del contemplativo que en él se dio con el pensador, con el filósofo, expresado éste de maneras innumerables en sus textos ensayísticos.

Terminaré con una suposición no sé si certera: la de imaginarme yo a un Leopardi exclusivamente contemplativo; aquel que, desoyendo la razón y las llamadas de un mundo que le fue tan adverso, podía haber seguido con sus contemplaciones en el Cerro del Infinito. Suponer, en suma, que el poeta podía haber sido más feliz de haberse entregado más plenamente a una vida de aceptación y de piedad, a una vida fundida con la poesía, a un infinito exclusivamente poético.

Quizá Leopardi hubiera evitado así su enfrentamiento con la sociedad de los humanos, hubiera ignorado las duras realidades de la enfermedad, de su cuerpo; a esas contradicciones terribles y negadoras a que lleva el enfrentar al corazón con la razón, a los sentimientos con la reflexión. No es fácil imaginarse a un Leopardi feliz, pero acaso lo hubiera sido un poco más de haber dejado a un lado la razón para entregarse al infinito poético, a ese afán de fundirse con el Todo gracias a la serenidad de las contemplaciones y a la expresión poética.

Nos queda, pues, en su vida ese momento de referencia, decisivo, gozado a los veintiún años, en un cerro con pinos que había y hay todavía detrás del palacio paterno. En ese momento de intensidad y de felicidad –que acaso duró sólo el tiempo en que escribió su poema– el poeta había hallado su equilibrio, su *centro*. Fue, sin más, el momento que nace de la contemplación, del ponerse en sintonía con el mundo que le

rodeaba, aunque ese mundo tuviera para él límites. No sólo los límites del lejano horizonte sino también el límite de su propia y dolorosa vida.

Quizá por ello tras cada huida de casa él acababa regresando a ella, acaso en busca simplemente de la paz y de la armonía que gozaba en su Cerro del Infinito, ese lugar donde escuchaba el son órfico, una música interior y exterior con la que el ser humano – rozaba, sólo rozaba– la sensación de *infinitud*.

TRES

Nuevas notas para una Poética

En alguna ocasión he recordado una anécdota relacionada con Vicente Aleixandre. Tendría yo poco más de dieciocho años y le había llevado, temeroso, al autor de *La destrucción o el amor* algunos de mis primeros poemas. Tras leerlos, Aleixandre me dijo: «No me cabe duda de que en usted hay un poeta, pero ¿por qué no deja de hacer sonetos durante una temporada?».

En principio, la frase parecía remitirme a que el soneto era una forma poética caduca; forma de raíz neoclásica, muy ligada a cierta poesía de posguerra; también aparecía por aquellos días como superada la poesía «testimonial» o «social», que comenzaba a desgastarse a finales de los años sesenta. Una poesía que, como bien había dicho el propio Aleixandre, «ya estaba agotada por suficientemente expresada».

Aquella recomendación de Aleixandre parecía aludir solamente a la forma de mis poemas –la de los sonetos que le presenté–, pero más tarde me he dado cuenta de que, además de utilizar una forma en desuso, quizá yo no había dado todavía con mi voz, y para ello debía madurar a través de otras formas poéticas, como podían ser las de los poemas escritos en verso libre.

La anécdota me sirve para mostrar la importancia que a mi entender tiene, en la fijación del lenguaje poético, el hallazgo y la fidelidad a la propia voz. Luego, vendría ese segundo momento en el que, tapándonos los oídos frente a los cantos de sirena de los autores que más nos gustaban, dejar fluir esa voz exclusivamente nuestra, perfeccionarla, librarla de todo lo que sea en ella superficial; es decir, de influencias fáciles, de formas superadas y sobre todo de mensajes forzados o no sinceros.

Planteadas así las cosas, pienso que la valoración del lenguaje poético –el ver cómo éste nace y posteriormente se fija en el poema–, es algo muy ligado al concepto que el poeta tiene, o debe tener, de la poesía. Definir la poesía siempre supone pasar por un proceso de depuración y de transformación literarias. Me refiero a que, seguramente, el poeta ha escrito tantas Poéticas como años de creación ha habido en su vida. Leemos lo que hemos escrito de la poesía años atrás y nuestras definiciones nos parecen inconsistentes, vacías, extremadamente literarias o simplemente provocadoras. Y es que la consolidación del concepto de poesía hoy nos parece que es algo que precisa de una maduración, que va unido profundamente al paso de los años, a la experiencia de *ser*.

Acaso sea por ello por lo que a mí, cuando últimamente me preguntan qué es la poesía, me gusta decir simplemente que es «un modo de ser y de estar en el mundo».

Con ello no estoy diciendo que el poeta no sea una persona como las demás, sino que él parece hacer una apuesta radical en su vida por unas determinadas palabras, por esas palabras –normalmente a contracorriente de su tiempo, no lo olvidemos–, que siempre suele ser la poesía. Así que fijo, ya de entrada, la idea, para mí clave, de que la experiencia de escribir va profundamente unida a la experiencia de ser. En consecuencia, la poesía sería, sobre todo, un medio de conocimiento, un medio ideal para valorar e interpretar la realidad.

Parece que definiendo así la poesía la libramos de cosas que sabemos que son muy importantes en ella; muy importantes para que el lenguaje con el que escribimos sea lenguaje *poético* y, como enseguida diré, lenguaje sobre todo *nuevo*, el que se distingue claramente de los mensajes expresados en otros géneros literarios. El poema que reconocemos como tal –es decir, por su valor– parece que exige una cierta destreza, una maña que unos autores tienen al escribir y otros no. Pero también la poesía es un género literario concreto, el cual tiene que distinguirse de los demás por cosas muy específicas; pues, en caso contrario, el poeta podría darnos por poesía, como ya hemos dicho atrás, lo que bien pudiera ser prosa cortada cuidadosamente en trozos y colocada, a modo de versos, engañosamente, en forma de poema.

Esta argucia de algunos poetas, que abusan del verso libre, se puede poner al descubierto muy bien si se lleva a cabo una práctica que recomiendo: poner los versos del poema prosaico, del poema engañoso, unos detrás de otros; ponerlos en prosa y leerlos luego: si el poema no es verdadero poema veremos enseguida que aquello es prosa, simplemente prosa. Y lo es porque ese texto que hemos rehecho no posee tres de las condiciones que yo considero primordiales para que el lenguaje del poema sea verdadero, sea lenguaje poético, es decir, *nuevo*.

Esos versos aparentes que, de golpe, hemos desenmascarado y convertido en prosa eran tal cosa porque estaban desprovistos de emoción, de intensidad y de cierto grado de pureza formal. El verso –como también veremos– es una especie de microcosmo que, a pesar de su brevedad, contiene mucha información; pero a su vez, ante todo, es un mensaje instantáneo que tiene que *conmovernos*. Y debe constituir también una especie de revulsivo, pues tiene el don de alterar, de revolver algo en nuestro interior. El verso, como el poema, debe *turbarnos*. El lenguaje poético se distingue de la prosa porque tiene, a la vez, un fulgor y una verdad que nos perturba.

Pero el poeta debe decir también, con muy pocas palabras, lo que el prosista o el autor de otros géneros tiene que decir con muchas. Aquí es donde radica la intensidad del lenguaje poético, que quizá no sea otra cosa que aquello que Ezra Pound reconocía como el «voltaje» de la poesía. Lo que nos dice el verso tiene que estar, por tanto, condensado: ser resumen sorprendente de sentimientos y de reflexiones, de saberes. Quizá por ello el poema, o el libro de poemas, son textos de una gran flexibilidad y ésta es otra de las características que lo distingue de la prosa.

Por eso, un libro de poemas puede ser abierto por cualquiera de sus partes y, al

hacerlo así, podemos leerlo sin que nuestra lectura pierda coherencia. Podemos, incluso, comenzar a leer un libro de poemas por el poema final y no por ello se perderá la poesía del texto. Esta operación sirve incluso para la lectura de un solo poema: podemos comenzar a saborear, de manera independiente, versos del final o del centro del mismo. Y es que, antes que en el poema, la poesía verdadera tiene que latir en cada uno de los versos de dicho poema.

Cuando Góngora escribe en su «Fábula de Polifemo y Galatea» estos versos:

tascando haga el freno de oro, cano,
del caballo andaluz la ociosa espuma,
gima el lebrél en el cordón de seda
y al cuerno, al fin, la cítara suceda.

puede que, de entrada, el lector no sepa muy bien lo que el autor le está diciendo, pero ya tiene pistas para saber que en esos versos hay poesía, porque tienen intensidad y porque nos turban. También –como enseguida veremos– porque tienen un ritmo, porque poseen una *música*.

Veamos otro ejemplo: unos versos, una simple enumeración, en el poema «Alturas de Macchu Picchu», de Pablo Neruda. Es como si en este caso le hubiesen propuesto al poeta un juego o ejercicio: «Haga usted con las siguientes palabras comunes unos versos verdaderos: águila, bruma, cinturón, viña, pan, piedra, párpado, etc.». El resultado poético sería el siguiente:

Águila sideral, viña de bruma,
bastión perdido, cimitarra ciega,
cinturón estrellado, pan solemne,
escala torrencial, párpado inmenso
.....
Témpano entre las ráfagas labrado.
Madrépora del tiempo sumergido.
Muralla por los dedos suavizada.
Techumbre por las plumas combatida.
Ramos de espejo, bases de tormenta.
Tronos volcados por la enredadera.

O cabría un segundo ejercicio, ante un poema como «El gran océano», también de Neruda, y también de su *Canto general*: «Describa cómo puede nacer nuestro planeta con estas pocas palabras: estrellas, tierra, mar, gota, hora, distancia». El resultado poético será el siguiente:

Cuando se transmutaron las estrellas
en tierra y en metal, cuando apagaron
la energía y volcada fue la copa
de auroras y carbones, sumergida

la hoguera en sus moradas,
el mar cayó como una gota ardiente
de distancia en distancia, de hora en hora.
Su fuego azul se convirtió en esfera.

¿De qué nos está hablando el poeta? Si no tuviéramos los títulos de ambos poemas no lo sabríamos, y sin embargo, sabemos que en esos versos, más allá del tema, hay intensidad, hay poesía; es decir, con palabras viejas se nos ha expresado un mensaje y un lenguaje *nuevos*.

Pero este mensaje, esta intensidad y fulgor previos que revelan el microcosmo del poema puede ser también mucho más simple, pero no por ello menos turbador. El poeta ahora trabaja con pocas y muy sencillas palabras, pero ¿por qué nos turban, por qué misteriosa razón late en ellas la poesía? Así por ejemplo cuando en un solo y sencillísimo verso verdadero escribe Giorgos Seferis:

Amor: serena morada del hombre.

O cuando nos dice Antonio Machado en uno de sus versos cargados de simbología:

Álamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña.

O cuando este mismo poeta se ciñe a hacerse una pregunta, una sola pregunta extremadamente fácil, extremadamente simple:

¿Tienen ya ruiséñores las riberas?

O cuando Jorge Guillén, en una maravillosa síntesis de lo concreto y de lo absoluto, afirma:

En torno de la almohada ronda el orbe.

O cuando este mismo autor afirma de una manera aún más sutil:

Oh luz sobre el monte densa.

Podríamos pensar, a simple vista, que el poeta está haciendo, con sólo cuatro palabras, una «fotografía» de un aspecto de la realidad que sus ojos ven; pero sabemos que hay algo más en estos breves textos, que su lenguaje –por no sabemos qué metamorfosis–, tiene la calidad de lenguaje *poético*, de palabra *nueva*. El poeta ha logrado metamorfosear con ellas la realidad; trascenderla no para ignorarla –como cree a la ligera

el fácil poeta «testimonial»—, sino para ofrecérmola con sabiduría y con afán de perennidad.

Decíamos atrás que el poema se distingue también porque en su lenguaje hay un cierto grado de pureza. Ya lo hemos visto muy bien en algunos de estos versos que acabamos de citar. Con ello nos referimos a dos cosas: a que lo que se afirma hay que decirlo de una manera esencial y a que la poesía exige una clara originalidad. Porque la poesía se distingue también de otros géneros literarios porque nos ofrece un mensaje *esencial*.

Quizá, por ello, cuando entre los humanos no sirven los lenguajes al uso —el periodístico, el político, el económico, la crónica—, cuando no sirven las palabras «normales», el ser humano acaba echando mano de la cita de un poeta o de un versículo bíblico. En esos momentos de un discurso grandilocuente, o cuando nos faltan las razones comunes, parece como si los versos —a veces, como hemos visto, sólo un verso—, bastaran para dar solidez a nuestra expresión, para dar con la verdad que las demás palabras prosaicas no suelen darnos.

El lenguaje poético exige también una clara originalidad. Ese fulgor o esa intensidad expresiva de que hablábamos, deben ser obligadamente *nuevos*, porque no valen las repeticiones. No hay, por tanto, imitación más burda que la poética. De aquí también la dificultad que ofrecen los grandes poetas para ser imitados: es muy difícil asumir la influencia de un Jorge Manrique, o de un Góngora o de un García Lorca —por citar tres nombres al azar—, sin que el nuevo texto no arrastre burdamente la influencia de estos autores. Esta dificultad de aprender en los grandes autores, sin parafrasearlos o repetirlos, es otra de las pruebas a las que se ve sometida la poesía verdadera. Insisto: el lenguaje en el poema tiene que ser *nuevo*; si no, el poema no será tal poema.

Pero el lenguaje poético se distingue, sobre todo, del que no lo es —el poema verdadero del poema falso— por su *ritmo*. Ésta es la condición imprescindible del verso, del microcosmo poético: a un verso lo podemos desproveer de su rima y medida, de su mensaje y de sus imágenes, pero no podemos quitarle su ritmo, su *música*. Es la condición concreta por la que un verso libre puede ser verdaderamente verso y verdaderamente libre: porque tiene *ritmo*. Y aquí es donde tenemos que desechar de nuevo todos aquellos versos «libres» que sólo lo son en apariencia. Para esos poetas que encontraron en el verso libre la panacea, escribió Antonio Machado esta estrofa:

Verso libre, verso libre, librate mejor del verso cuando te esclavice.

El verso acaba siendo una obsesión para el poeta que pretende engañarnos. O acaso, en realidad, no lo sea en absoluto. De ahí el consejo machadiano de que el poeta no verdadero busque, por otros caminos, lo que el mal verso no le puede dar, librándose así cómodamente de la esclavitud que supone dar con lo que el mismo Machado reconoció como «palabra en el tiempo»; es decir, con la palabra no sólo de hoy, sino a la vez con la palabra de ayer y de siempre, con la palabra *nueva*.

Aquí nos hemos topado con otra de las características que, a mi entender, distingue al lenguaje poético de los demás mensajes: el de su gran intemporalidad, el de su gran universalidad. No quiero decir con ello que el poeta no deba tratar con sus versos lo más local y lo más inmediato –los temas de más viva actualidad–, pero seguramente para expresar temas y problemas de hoy existan otros géneros y medios –el artículo, el ensayo, el cine, la fotografía–, que nos puedan ofrecer mejor y con una mayor fidelidad un testimonio de lo instantáneo, de lo transitorio.

Pero parece ser que, en esencia, el lenguaje poético habla no para el hoy, sino como hemos dicho, para el ayer y para el mañana. Volvemos a recordar aquí la viveza y la actualidad de las preguntas que se hizo Jorge Manrique hace ya varios siglos, con su lenguaje sobrio y desnudo. Maravilloso ejemplo Manrique de poeta que siente y piensa en un raro y difícil equilibrio conceptual. Lenguaje el suyo de una extremada simplicidad, pero ¿por qué lenguaje *poético*? Porque nos conmueve, porque es intenso, porque es puro, porque tiene ritmo. Quizá por todo ello a la vez. Y también, por recordar los versos de Unamuno, porque, por encima de todo, en su poesía «piensa el sentimiento, siente el pensamiento».

Hay también, para mí, otra condición que distingue al lenguaje poético, al lenguaje *nuevo*; es otro de los dones preciosos que posee la poesía verdadera y que, acaso por ello, en momentos de crisis o en momentos en los que los otros lenguajes ya no nos sirven, acudimos a ella. Se trata de algo que acabamos de recordar al hablar de la poesía de Manrique: con el lenguaje poético, el poeta siente y piensa a la vez, logrando un equilibrio de la expresión maravilloso. De esta manera, el poema ideal sería aquel que nos ofrece el sentir y el pensar en las proporciones adecuadas, como reclamaba Unamuno en su «Credo poético» y reconfirmaba en otros de sus textos, como cuando escribe en una de sus cartas: «Yo no siento la poesía sino poéticamente, ni la poesía sino filosóficamente», porque, añade en otro lugar, «esto es unidad».

Esta idea unamuniana de buscar la *unidad* en la poesía nos llevaría a tratar temas de contenido poético y a irnos por otros derroteros, en los que ahora no deseo entrar. Sí me interesa subrayar esa presencia del pensar la poesía por parte de los poetas –sobre todo en la segunda fase de sus vidas–; presencia que nos hace decir que, en la obra poética verdadera, además de un mensaje poético se nos ofrece una filosofía de la vida. Y aquí tendríamos que tener un recuerdo especial para lo que María Zambrano reconocía como la «razón poética», que ella contrapuso a la «razón histórica» de su maestro Ortega.

Este proceso o marcha del sentir hacia el pensar es propio de los grandes poetas y en Antonio Machado se nos ofrece uno de los casos más llamativos. Lo que sucede con la obra poética de Machado no es que denote en su última etapa, en su interés por determinados temas, las maneras de un filósofo frustrado, sino que esa marcha del sentir al pensar es, con los años, algo natural en él, algo consustancial al poetizar.

Sí, en sus ensayos Machado piensa más que siente, pero disponemos también de esa etapa poética final que da un mayor protagonismo al pensamiento. A veces, en ella, el

poema se hace puro aforismo, decantación de verdades de siempre –bajo la influencia del *Eclesiastés* a Jorge Manrique, de Teresa de Ávila a los maestros institucionistas–, pero expresado todo ello con palabra *nueva*.

Algo parecido sucede en algunos poetas románticos europeos. Estoy pensando en Hölderlin y, sobre todo, en Leopardi. En este último, el lenguaje poético pasa, como ya hemos visto, en los *Canti* –su obra poética central–, de la retórica neoclasicista e historicista, de mitos y saberes clásicos, a la pura poesía en los poemas centrales del libro, y de aquí a ese sentir y pensar en los límites de sus últimos años, del que son expresión poemas como el «Canto notturno di un pastore errante dell’Asia», «La ginestra o il fiore del deserto» y, sobre todo, de una manera mucho más desnuda, el poema «Amore e morte».

En estos poemas, el poeta siente y piensa en igual medida, con lo que el poetizar adquiere su máxima expresión. En estos casos el lenguaje poético viene caracterizado por su sencillez, por su transparencia, por la total ausencia de artificio. Cuando al final de su vida Leopardi retorna a lo testimonial, a la crónica social, a lo provisional de la Historia en sus *Paralipómeni*, habrá vuelto a extraviar su camino poético. Este extravío poético va unido a su extravío vital, a los últimos meses de su vida, al derrumbe de la misma.

Ésta parece ser otra de las condiciones del lenguaje poético de madurez; además de sentir y de pensar en igual medida, cuando avanza en años el poeta va adelgazando su lenguaje, lo simplifica, lo reduce. (O cuando no lo hace, como Leopardi en sus *Paralipómeni*, se equivoca.) Es como si ya las palabras al uso no le sirvieran, y se viera obligado a utilizar sólo éstas como símbolos. La emoción, la intensidad y la pureza que le comenzamos exigiendo al lenguaje poético, deben expresarse ahora de manera más sobria, más sintética.

Es, por ello, que también solemos decir que el lenguaje poético no es, en esencia, sino una marcha hacia el *silencio*, un regreso a aquella página en blanco que, a medida que pasan los años, cada vez nos asusta más. Nada tiene que ver este silencio de la madurez creadora con lo que, a veces, a la ligera, entendemos en nuestros días por «poéticas del silencio». Valoramos lo que esta expresión puede significar en el lenguaje de Guillén o de Valente, pero no lo podemos aceptar en autores que utilizan esta expresión de manera fácil y mimética.

Porque, de la misma manera que hay autores que hallan la panacea poética en el verso libre, también los hay que en el fácil recurso del «silencio poético» encuentran todas las facilidades para su poetizar. En este caso, el silencio sólo suele ser sinónimo de impotencia creadora. El poeta es breve y dice poco no sólo porque su lenguaje –el poético– debe ser el resumen de muchas cosas, de una madurez creadora y vital, sino también porque al final no sabe, o no puede, o no quiere decir.

Aprovecho también para recordar aquí otra socorrida expresión: la de «poesía de la experiencia»; fundamentada en el caso de poetas valiosos, pero puro cliché reiterativo en

los miméticos, porque como ya nos recordó José Hierro, en esencia, toda poesía es de la experiencia, pues ¿qué poeta no basa sus poemas, de una u otra manera, en la realidad vivida, en la experiencia vital?

Algo parecido sucede con la otra expresión que se ha contrapuesto a ésta: «poesía de la diferencia». Ya dije atrás que todo poeta que se precie de aportar una voz nueva debe *diferenciarse*, debe aportar un lenguaje *nuevo*. Le van mal tópicos y clichés a la verdadera creación; también los premeditados afanes generacionales, pues la idea de generación está fundamentada cuando tiene un sentido didáctico, cuando está sustentada en valores firmes, y no en la simple oportunidad o argucia de los ruidosos grupos literarios.

Volvamos, para ir terminando, a los consejos del maestro, a los consejos de Alexandre. Yo no sé si, en la actualidad, reconocemos esta figura del maestro: la persona que conoce y revela las claves de un oficio. Hoy la creación literaria ha dejado de ser un «fruto» para ser un «producto», un proceso que no va de dentro a fuera sino de fuera a dentro, y que se halla sometida a factores externos muy fuertes: mercantilismo, medios de comunicación, crítica manipulada, premios, grupos, etc.

Una de las cosas que nos aportaba el maestro era su amplia e indiscriminada recomendación de lecturas. No bastaba con dar con aquel primer verso que nos llevaba a escribir el poema; éste tenía que ser poema *nuevo*, no debía ser repetición de formas neoclásicas o contemporáneas ya expresadas. Y ese fundamento de la propia voz no se podía dar sino a través del conocimiento que nos proporcionaban determinadas lecturas, entre ellas las de los clásicos.

Lo clásico, que, en modo alguno, es lo caduco, lo viejo, lo esclerotizado, sino, sobre todo y ante todo, un *canon* en el tiempo; un canon fértil de verdad y de belleza en el que no dejamos de aprender; ese canon clásico es, otra vez, la «palabra en el tiempo» machadiana, la palabra que no pasa. Este protagonismo de las lecturas en la formación del lenguaje poético nuevo nos lleva también a pensar que, en igual proporción, el poeta nace y se hace, posee unas condiciones naturales previas, pero a la vez nada serían estas condiciones —ese primer verso que se nos regala—, sin la formación lectora. Así que el poeta encontrará su *voz* personal después de haber recorrido un largo camino de lecturas.

A partir de ese primer verso que se nos dicta o regala, ¿qué sucede con los demás versos en el poema? Hemos dicho que el poema tiene que poseer una intensidad, un «voltaje». ¿De dónde procede éste? A mi entender de una gradación que se da en los sucesivos versos del poema; gradación ascendente en cada estrofa o descendente hasta llegar al último de los versos. En el poema no sólo se nos cuenta una especie de historia que debe tener un final acertado, sino que esa intensidad de cada verso tiene que tener un desenlace no menos intenso. De ahí la importancia en cada poema de los últimos —o del último— versos.

Cuando Leopardi está cerrando su poema «L'Infinito» con el verso

e il naufragar m'è dolce in questo mare
(y naufragar en este mar me es dulce)

está dándole al poema el cierre intenso y abstracto que el lenguaje poético requiere. Muchas veces, en ese verso final, el poeta debe aportar una razón poderosa; o debe buscar, por los caminos de la abstracción o del simbolismo, los significados más altos. Así, por ejemplo, cuando Machado cierra uno de sus sonetos con el verso:

el muro blanco y el ciprés erguido

Todo es llano y simple en este verso. En él, el poeta sólo acude a dos símbolos –el muro, el ciprés– para cerrar un poema y un discurso que se le acaba con los catorce versos del soneto.

Hay, en fin, una serie de reglas consustanciales al poetizar que hoy los poetas suelen echar en olvido: no sólo las primordiales del ritmo, o las clásicas de la rima, sino imágenes y metáforas, etc. Sin embargo, no debemos dejar que, en todos los casos, esta serie de recursos externos ahoguen el poema. En este sentido, recuerdo otra de las frases de Ezra Pound, que él nos recomendaba a la hora de seleccionar lecturas, pero que a nosotros también nos sirve para el acto de poetizar con fundamento: *il museo non deve soffocare la scienza* («el museo no debe sofocar la ciencia»). Es decir, normas y reglas no deben encorsetar excesivamente el poema.

Porque, a veces, el poeta prefiere darle protagonismo al contenido y no a la forma, a lo que quiere decir y no a cómo lo quiere decir; prefiere dejar fluir aquella voz personal y escondida de la que comenzamos hablando. Para ello, dejará, si es necesario, de acentuar rigurosamente un endecasílabo o será flexible no haciendo la sinalefa en un alejandrino, le quitará brillantez a una imagen o acortará o alargará un verso o un poema. O reducirá, incluso, un libro a la mitad de su extensión, como vimos que el propio Ezra Pound hizo con el primer original de *The Waste Land* de Eliot. Es, otra vez, la libertad del crear, pero bien entendida y siempre sometida al rigor.

Antonio Machado: dudas de hoy, poesía de siempre

I

Tan clara y manifiesta es la figura de Antonio Machado que sin esfuerzo alguno sale «indemne» de la prueba de las últimas celebraciones que se le dedican, entre ellas la de su llegada a Soria, a tierras de Castilla. Y es así no sólo por razones de fervor cronológico, de las a veces tan tristes como frecuentes exhumaciones a la hora de los homenajes. Tampoco resalta su figura, aunque de continuo así se pretenda, por razones estrictamente ideológicas, aunque el pensamiento machadiano sea tan rico, resulte tan actual y significativo en esta hora clave de la historia de España. (Véanse, por ejemplo, las opiniones que emitió en los años treinta sobre el tema catalán, tan actualísimas hoy.) La de Machado es, pues, una obra que está por encima de la prueba de un año de aplausos.

Una obra grande y fecunda como la suya se ve sometida a diario a frecuentes pruebas. A esto se debe el que, a lo largo de los últimos años, Machado no haya caído en el olvido. Sin embargo, sí podemos decir que se ha visto sometido a un ligero «purgatorio». Las reservas que a veces muestran los poetas novedosos sobre su obra, o la exaltación que de él hacen los realistas, más responden a una apresurada interpretación que a un firme rechazo. A pesar de las lógicas discrepancias, la autenticidad machadiana sigue sorprendiendo y confundiendo a quienes dudan. Es el tiempo, en definitiva –no las opiniones al uso– el que está de parte del poeta.

A pesar de las desconfianzas y diferencias, la poesía de la posguerra se formó fundamentalmente en Machado. Si es verdad que la amplitud de los temas y la riqueza expresiva se toman de la Generación del 27, no es menos cierto que la raíz del aprendizaje está en los versos de Machado, en esa hondura y naturalidad de los sentimientos que sólo él (y en mayor medida aún Juan Ramón Jiménez), pueden concedernos bajo una perspectiva histórica.

Además, Machado es «puente» entre nuestros clásicos más próximos y la vanguardia del «27», además de ser el más humano quizá de los poetas españoles del pasado siglo. Pero yo creo que no son de este tipo los reparos que la poesía última le ha puesto. A Machado se le ha culpado, sobre todo, de un cierto prosaísmo. También se han visto en los temas que aborda en sus libros ciertos tintes de provincianismo, acaso por no

enjuiciar –grave y repetido error– el fenómeno poético desde un punto de vista global y sí desde unos criterios puramente anecdóticos y locales.

La difícil sencillez

De prosaísmo se suele hablar confundiendo éste con la difícil sencillez, con la llana y exacta verdad. ¿Qué otros recursos se pueden utilizar frente al espacio intemporal que le tocó cantar, frente a la paramera castellana o el olivar andaluz en días de crisis nacional? No se puede seguir adelante, comprender a Machado, sin erradicarlo de una Castilla con nombres y fechas, de un espacio reconocible por su toponimia. Muy lejos de la región o provincias aparentes, su mensaje surge y se arraiga en un espacio tan amplio y dificultoso como anónimo.

Podía haber sido otra la tierra en la que él cantara, pero lo hizo sobre todo en Castilla no sólo por razones biográficas, sino también porque su espíritu respondía a aquel paisaje como un eco fecundo. El arraigo fundamentalmente intemporal de los místicos se halla en la misma dirección. Machado, cantando en el espacio que el destino le concedió, no renunciaba a un espíritu y a una cultura universalistas, a una visión global de la poesía. En lo parco y en lo cerrado supo ver reverberar como nadie lo eterno. Estamos hablando de una estética de lo telúrico y de lo profundo que tuvo luego uno de los continuadores más señalados en la poética de Claudio Rodríguez.

No podía estar cerca del prosaísmo una persona que había descubierto, en la castellana, «una lengua madura», que supo lo que significaba el nombre de Cervantes y que había leído muy bien lo mejor de nuestra tradición literaria. Conocedor de las virtudes de nuestra lengua, de su fuego, Machado no tuvo por menos que desconfiar del fácil aderezo del verso. En este sentido, sus ideas fueron suficientemente claras: «Huid del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad». La originalidad, la autenticidad... ¡Qué bien sabía Machado lo que tales palabras significaban y qué bien conocía su precio!

El rechazo del puro juego estético no nace, pues, en él de una postura caprichosa, sino que responde a la confianza que le inspiraban nuestros clásicos, al verbo «maduro» de nuestra lengua. Cuando Machado habla de «la manera clásica de ser romántico» no está mixtificando la innovación sino que la abraza sintiéndose seguro con la sabiduría, la medida y el ritmo del mensaje clásico. Bien estaban los movimientos de vanguardia, la poesía «químicamente pura», pero no por ello había que olvidar lo más importante: que «no hay noria sin agua». Tras el oropel y la fácil palabrería él sentía pasar, abundoso y oscuro, el caudal de Jorge Manrique.

Antonio Machado, a pesar de su marcada preferencia por la suave rima asonantada, fue un diestro rimador. También en este sentido se le ha tachado de poeta fácil. Él nunca

hubiera aceptado una poesía esquelética, en el sentido de subordinar la «música» y la «pintura» del verso al fondo, a la palabra eterna e interior. ¿Acaso no fustigó Mairena a los autores de «rimas hechas»? Otra cosa fue ya su predilección por la naturalidad de los cantares del pueblo, por la poesía de cancioneros y romanceros, que recibiría de su padre y que adoptaría con generosidad en su poema «La tierra de Alvar González».

Lo primero para él —nunca fue un hacedor de versos y desconfiaba de las correcciones— era «el verso que regalaban las Musas», esa primicia que nace de lo hondo, del misterio y que, sobre todo, conforta; ese puñado de las primeras palabras con luz que mantienen la fe del poeta en su misión. Es esta fe en lo recibido por sedimento y esa desconfianza hacia lo «fabricado», esa diferencia que media entre el fruto y el producto, la que nos sirve para distinguir al poeta vocacional del palabrero.

Poeta en el tiempo

Estos juicios sobre su poesía son útiles también a la hora de valorar su pensamiento histórico. Fidelidad al tiempo presente, a la profunda metamorfosis social de los años treinta, pero sin olvidar la lección del pasado. Había que dialogar con el presente, pero en la medida en que las palabras de ese diálogo fueran «en el tiempo»; es decir, que estuviesen traspasadas por la experiencia. En este sentido, el concepto «intrahistórico» unamuniano es fácilmente aplicable a las ideas de Machado.

Sus ojos volvían hacia el pasado, pero sólo para recoger lo esencial y en la medida en que el tiempo presente —el del «98»— era un tiempo agónico y finisecular que cerraba tres siglos de decadencia y desesperanza nacionales. (No en vano, en posteriores días trágicos, Machado pasará su tiempo leyendo a Américo Castro y a Bataillon, obras clave para entender a su propio país.) Cada cosa, cada nombre, cada posible historia, son utilizados y defendidos por Machado en la medida en que son «reflejo» o «espejo» del pasado.

Tal sucede con su visión del solar castellano, ruinoso en castillos, pero igualmente en encinares. El olmo abrasado por el rayo y el torreón derrotado están en el mismo plano intemporal. En una historia y en una geografía de derrumbes y de incendios, la presencia del hombre parece contar poco, a diferencia de ese sino alto y vengativo del que no se puede huir. Las obras, los frutos de los hombres, tienen para Machado en Castilla el mismo abandono de la mano de Dios que la mies o el álamo. El mismo vacío en el labriego que en el cierzo que sopla sobre el tejado de la venta. Por todo ello es absurdo hablar de «localismo» en Machado.

El fuego y la helada que abrasan estos campos están más cerca del místico empeño que de aquella Castilla con nombres y fechas, «generosa» de Mio Cid. En mi opinión es neta e inevitable la diferencia existente entre el Machado intemporal, que hasta aquí

hemos venido subrayando, y el «poeta del 98», el «cantor de Castilla», personaje que se nos ha hecho amar y odiar hasta la saciedad.

Naturalmente en este análisis no estoy teniendo en cuenta al Machado cantor de otros paisajes. Recordemos el transparente de *Soledades, galerías y otros poemas*, más resistente a los gustos a pesar de su halo modernista. Ya desde este libro nos encontramos otro poeta que acaso sea el esencial –el de estirpe órfica– y con esa *lira* que aquí y allá resuena en sus textos, que tiembla hasta el final de su vida y que es la que concede al ser humano la armonía plena. Un Machado órfico y un Machado revelador de símbolos. Acaso en esta dualidad en la que confluyen dos valores eternos –orfismo, simbología– se encuentre el mejor mensaje de este poeta.

Paisaje como «espejo»

Completaría esta imagen de Machado insistiendo o clarificando algo de lo que nadie duda: el papel primordial que la naturaleza juega en su poesía. Y una vez más debemos preguntarnos, como Hölderlin, qué papel fundamental e insustituible juega la naturaleza en la formación del poeta. Papel revelador, pero en verdad no siempre excesivamente claro. También para Machado la naturaleza es como el «alfabeto» de la lengua poética, algo en verdad imprescindible para la composición del canto. Sólo en la naturaleza el poeta puede ampliar la visión de su mensaje. La visión y la dimensión. De la naturaleza brota el sueño y lo «natural», que es «lo bien hecho», nos dice. Hay, pues, en poesía una clara correspondencia entre lo sentido y lo dicho. Ambas formas de expresión tienen en la naturaleza una validez, un contenido, que no puede ser superado por la mirada urbana.

El sueño en Machado es algo más que un recurso literario. Es, sobre todo, un don especialísimo para desdoblar la realidad. En su poema «Noche de verano» –yo insistiría en que en *Campos de Castilla* hay que acercarse más a los poemas cortos que a los discursivos y más a los símbolos que a las descripciones–, Machado traza algo más que una visión instantánea, casi fotográfica, de la plaza de un pueblo. La descripción sencilla, intacta, de cada uno de los elementos, se vería a salvo, completada, de no cerrarse con los dos versos últimos, en los que el poeta materializa su presencia, crea una *atmósfera*, llena de dimensión la noche a pesar de la escueta descripción:

Yo en este viejo pueblo paseando
solo como un fantasma.

Aquí el sueño no tiene el acento becqueriano, evasivo e irreal de algunos de los poemas de *Soledades*. La emoción del poema nace de esa misma sencillez con que las aguas o las rocas «sueñan». No existe en ese instante fácil enajenación, sino participación

muy precisa, simbiosis entre el que contempla y lo contemplado. Dentro del «fantasma» machadiano caben muchas cosas. Como la del paisaje, la realidad del vocablo resulta duplicada. El poema se nutre con los múltiples significados que contiene cada palabra.

El olivar a medianoche o la mole del Moncayo no son tan sólo los elementos que con acierto componen una imagen lírica, un tiempo emocionado. En estos breves y estremecidos poemas la palabra se multiplica a partir de su sencillez. La palabra, desde su contenido inmediato, engañoso –blanco, azul, ramaje, nube, agua– se multiplica y tornasola. La palabra en el poema logrado no define sino que *revela* en profundidad. Tal penetración, generalmente intermitente, nos sorprende en todos los libros de Machado. Ni la rima, ni el excesivo protagonismo del yo, ni el espacio con nombres, logran descomponer esa inextricable y sutil hondura del poema.

Poesía transparente, visión humilde, concepto sabio y certero. La poesía es para Antonio Machado «la ceniza de un fuego que se ha apagado». Y aquí estamos de nuevo frente a otro de los misterios del fenómeno poético: el de la grandeza de lo sentido y la escasez de lo traspasado al papel, la llamarada prometeica y la casi artesana operación de utilizar cuidadosamente las palabras en el poema. De tal «trauma», de la imposibilidad de expresar lo sentido, nace una nueva y grave duda: la que puede hacernos preferir el silencio al canto, la cuartilla en blanco a la letra impresa.

¿Cómo hablar de prosaísmo en un autor que tiene presentes todos estos matices? Sus deseos de rigor, su humilde planteamiento frente a la composición, le hicieron olvidar la tantas veces inútil labor de la corrección y a creer necesaria la poda «de las ramas superfluas en el árbol de la lírica española». Poesía que no nace ni del aderezo ni de la «máscara», sino de ese pasmo del poder contemplativo, de esa intemporal experiencia ante lo absoluto tan antigua como la humanidad.

Sin embargo, para quien todavía dudara de la imparcialidad y del antidogmatismo de su Poética bien claros nos dejó expresados sus propósitos por boca del pensador que en él se daba: «Desconfiad del tono dogmático de mis palabras». Había llegado a ese sumo conocimiento que consiste en no enunciar a la hora de enfrentarse con los temas eternos. Si a Mairena se lo permitió en el aula, en alguna ocasión, fue sólo por obvias razones de sabio humor.

II

A lo largo de las cuatro últimas décadas, y sin que en ningún caso se haya cuestionado la talla de poeta que ha tenido Antonio Machado, su figura ha sido puesta en entredicho por uno u otro motivo, generalmente por razones en las que el gusto de cada cual tenía mucho que ver. De forma más o menos soterrada ha existido esa especie de amor-rechazo hacia su obra.

Para unos era una especie de bandera ideológica, con lo cual la dimensión de su obra

dependía exclusivamente del lado ético y social que ofrecía el personaje. (La reciente biografía publicada por Ian Gibson insiste en este Machado del compromiso social y tiende a rehuir el solitario contemplativo.) Por otro lado –normalmente desde la perspectiva de los poetas de última hora– se cuestionaba formalmente su obra y se hacía una lectura superficial de ella, considerando al autor –en plena euforia de lecturas extranjeras– como poco «moderno».

A este tipo de actitudes habría que sumar los vacíos que, en el campo de la crítica, todavía ofrece una obra como la de Machado. Ya José Luis Cano, biógrafo del poeta, se lamentó en su día, desde las páginas de *Ínsula*, de la persistencia de algunos de estos vacíos, como el del «bochorno que supone para este país, para su historia literaria, el que todavía no dispongamos de una edición rigurosa y completa de la obra total de Antonio Machado. Existían entonces algunos hitos parciales, como la edición argentina de Losada, preparada por Guillermo de Torre y Aurora de Albornoz, pero aún nos falta esa edición que reuniera verso y prosa en su totalidad». No había llegado aún, cuando este lamento se producía, la edición de Oreste Macrí, abarcadora y señera en sus propósitos pero con algún lapsus propio del erudito, como el de no atinar con la toponimia en alguno de los poemas de la serie de Baeza.

En cualquier caso, más allá de vacíos y de polémicas, el tiempo va eliminando las tensiones. Por ello, detrás de los aspectos sociológicos y formales que ofrece la personalidad de Machado, su obra resiste la prueba del paso del tiempo y los nuevos estudios ofrecen una visión cada vez más fiel y en profundidad de su obra cimera. Ninguno, creo yo, entre los últimos trabajos publicados sobre Machado, ofrece tantas clarificaciones, una visión tan honda y veraz, como el que ha publicado Santiago Pérez Gago, profesor de Filosofía en la universidad salmantina; trabajo que es el fruto no sólo de varias décadas de dedicación y de análisis, sino también la exposición lúcida de una pluma sensible e inspirada. Es –debemos decirlo ya de entrada– ese trabajo que estudia muy bien algo que precisamente subrayábamos al final del anterior apartado y que nos parece *central* en Antonio Machado: la confluencia entre lo órfico y lo simbólico en su poesía.

En *Razón, sueño y realidad en Antonio Machado* nos encontramos ante una visión totalizadora del poeta y del ser humano. Y, como acabamos de decir, con un lenguaje inspirado, que el lector goza sobre todo en aquellos capítulos o apartados que tienen un carácter más general. Recordemos, en este sentido, los titulados «Plenamar de la poesía», «El axioma del idioma: el universo» y, muy especialmente, en la tercera y cuarta partes del libro, «Sueño en Antonio Machado» y «Machado: sueño poético». La exposición de este libro aparece cuidadosamente diseñada como un sistema de pensamiento, aunque, expuesto a la luz de ideas inspiradas, de conceptos que al difuminarse en la indagación rehúyen la rigidez expositiva.

Algunas generalizaciones habría que comenzar haciendo sobre este libro; unas delicadas, pero que, en mi opinión, son de una evidencia incuestionable. Por ejemplo,

cabe decir que nos encontramos ante el libro más profundo que hasta ahora se haya publicado sobre la obra de Antonio Machado. No han faltado estudios notables en torno a este autor, pero también hay que decir que ha abundado el aburrimiento analítico y una multiplicidad de generalidades y de tópicos. No siempre hemos dispuesto de una crítica aproximativa —el ejemplo también sirve para nuestros clásicos—, una crítica de identificación, inspirada, en la que el ensayo sea creativo. El libro de que hablamos —sin faltar en ningún momento al rigor analítico— es modélico en este sentido.

Habría que señalar también, a la hora de las generalizaciones, que Gago da una visión del Machado *esencial*, fundamentándose en fuentes poco comunes —presocráticos, Platón, romanticismo— y a la luz de una bibliografía que no es la usual a la hora de enfrentarnos con el autor de *Campos de Castilla*: Béguin, Eliade, Zambrano, Jung, Bachelard, los mitos. No olvidamos, por ello, aquellos nombres primeros que son claves para el estudioso a la hora de un análisis en profundidad de la obra de Machado: Cerezo Galán, Albornoz, Zubiri, Orozco, Barbudo, Alvar.

Pero quizá el sentido más sorprendente de este libro sobre Machado es que no sólo nos ofrece un análisis minucioso y en profundidad de su obra. Estamos, al mismo tiempo, ante una visión global de la poesía como género, de tal manera que cabe decir que nos hallamos ante un verdadero libro de Poética, en el más amplio y rico sentido de este término. El autor se sirve de Antonio Machado para decirnos lo que él entiende por poesía, ese fenómeno del espíritu, antiguo, transmutador, fertilizador, para cuya desvelación no duda en remontarse a un nombre lleno de resonancias míticas: Orfeo. Y revelador también de un *humanismo*.

No encontraremos tampoco en este libro —sería otra de las generalidades que debemos reseñar— a ese Machado tópico a fuerza de ser subrayado; me refiero al que es expresión de un castellanismo a ultranza, el noventayochista, reflejo de un paisajismo costumbrista, fácil, que en el apartado anterior hemos desechado. Gago desmitifica al Machado castellanista, pero por la vía de la comprensión ahondadora del paisaje castellano; comprensión sutilísima de un paisaje del alma, de lo que él llega a llamar «campos de conciencia». Rehúye así el descriptivismo y el objetivismo para inclinarse por la emotividad y por la subjetividad. Precisamente a esta inclinación subjetiva del propio Machado, frente a la huera objetividad, dedica Gago varias páginas de su obra. Y, como bien señala, «los autores del 98 tienen por tema Castilla, pero de ninguna manera aceptan la realidad objetiva castellana».

Hemos dicho que este estudio arranca y se orienta con un mito: el de Orfeo, ese ser que hace «sonar la armonía» y que, por tanto, revaloriza la palabra. ¿La revaloriza o la anula? Bajo una concepción amplia del fenómeno poético, la palabra es «el alma del poeta»; la palabra «va incrementando su ser hacia el misterio»; la palabra ofrece sólo *un* lado de la realidad. Al igual que el iceberg aparece semisumergido, ocultando la mayor parte de su volumen, la palabra —su sentido último— aparece ocultando lo más sustancial

de su sentido. En el poeta auténtico la palabra es «protopalabra». Y ésta, silencio creador.

En la tensa curva de la concepción poética machadiana, Orfeo podría ser la abscisa; la coordenada estaría en un concepto: el del enigma inicial de la polaridad del ser; en esa polaridad que tanto rezuman el pensamiento y la filosofía orientales, y en la que pueden caber tanto el dramatismo como la plenitud existenciales. El autor de este intenso ensayo busca los orígenes de la poética machadiana en el primitivo pensamiento griego, pero no olvidemos que esa nota disuena de otra música: la del pensamiento oriental.

También señala que el Machado poeta es inseparable del Machado pensador. El tópico de la existencia de dos Machados –la talla del poeta siempre quedaría por encima de la del pensador, aunque para otros el Machado «comprometido» estaría por encima del poeta–, es también deshecho con facilidad por el autor del libro que comentamos. Para ello sólo le basta con hacer una lectura minuciosa de algunos textos, especialmente del *Juan de Mairena*. Gago cree, como Mairena, que detrás de la verdadera poesía «hay siempre una metafísica». Y viceversa. «Poesía y filosofía –añade– son como las laderas opuestas de la conciencia», contienen «el latido inacabable del ser». La conciencia del creador nutre así, a la vez, su poesía y su pensamiento. Hay, por tanto, en Machado un único y lúcido creador, y no un desigual autor de dos géneros literarios.

Más cosas conviene destacar en este libro: los ricos y espejeantes significados del *signo* y del *símbolo* en la obra machadiana. Recordemos las páginas que se dedican a examinar el sentimiento como método superior a la razón; sentimiento que agudiza el escepticismo de Machado –a través, sobre todo, de sentencias– contra Descartes, Kant, o la tradición aristotélica, y que a veces el propio poeta resume de modo magistral en unos pocos versos:

Confiamos
en que no será verdad
nada de lo que pensamos.

Gago cree con Machado que «la conciencia de la unidad de todo lo que es plural vive en lo más hondo del hombre». O, lo que es lo mismo, «la unidad del universo está en el fondo de la conciencia». Hasta aquí lo que podríamos considerar las grandes generalidades de este libro abarcador y lleno de hallazgos.

Pero qué duda cabe de que el núcleo básico y central lo constituyen dos de los cuatro capítulos de que la obra consta –«Sueño en Antonio Machado» y «Machado: sueño poético»– y que componen más de la mitad de las páginas del volumen. Aquí el estudioso remonta el vuelo y afina su sensibilidad para conducirnos por los vericuetos del alma machadiana. Conceptos como los de «distancia», «vibración» –habla incluso de «retremblor de la luz», de «espejismo mágico»–, «movimiento», «quietud», van desvelando el misterio poético, en el que lo onírico y lo poemático forman una sola entidad.

También liga este hallazgo con el «arquetipo» junguiano y reúne de forma sistemática los infinitos sentidos que el sueño tiene en Antonio Machado –los *desvela*– a través de un nuevo concepto-clave: el de *soledad*. Con celo, el crítico va camino de cerrar el círculo de su visión iluminadora y cosmovisionaria, la esencia de su mensaje, lo que Mairena reconocía como «la mismidad de lo absoluto». Para Pérez Gago la obra de Antonio Machado está impregnada de unidad y de soledad. Una unidad que es la que sólo puede conducirnos seguros a la «radical libertad». Incluso llega a una definición de la poesía a través de este concepto: «La poesía, dentro del arte, no es otra cosa, en el fondo, que instinto de la unidad». Y en consecuencia el poema es «raíz, idioma del universo».

Al final, la selva del mundo poético machadiano se enmaraña cada vez más, pero el crítico va deslizándose entre los riesgos gracias al uso de nuevos y luminosos conceptos: sustancia, esencia, intuición, autorrevelación, autoconciencia, el gran pleno, misterio... De toda esta agotadora (por lúcida) travesía, el lector sale al amplio mar de la «adivinación platónica». Junto a Orfeo, Platón es un arquetipo, una constante antropológica y metafísica. La obra de Machado tiene, pues, numerosos espejos donde contemplarse.

La «congenialidad» de Antonio Machado con lo órfico y lo platónico –ya subrayamos atrás lo primordial que son estos conceptos en su obra–, es uno de los hallazgos más notables del estudio de Pérez Gago. Y en esa fusión aparecen otros nombres que Machado tiene presentes: Heráclito, Sócrates, Cristo, Cervantes... En definitiva, lo que con este libro se nos ofrece es la oportunidad de hacer una *nueva* lectura del poeta andaluz, una lectura que, a la luz del pensamiento crítico y sensible de Gago, estará llena para el lector de insospechados descubrimientos.

Rilke: la soledad fecunda

I

Rilke despide el año de 1906 desde las terrazas de Capri, frente al que considera el más griego de los mares, deseándose a sí mismo un tiempo nuevo y largo, lleno de trabajos y de intensidades. Su obsesión por un tiempo pleno es una constante a lo largo de toda su obra en verso y prosa, y se ve igualmente expresada en su propia vida. Su obsesión por el presente, por el minuto lleno de ecos, sólo es comparable a su fidelidad a la soledad; a una soledad que, como en Machado, es enriquecedora, se agranda y es para el artista la gran otorgadora de sueños.

Ambas ideas son un poco como los pilares que sustentan sus *Cartas a un joven poeta*, modesto, aunque iluminador, tratado para quien haya escogido la senda del Arte. Las *Cartas* resumen muy bien el mensaje esencialmente teórico de los poemas y de las narraciones. Las ideas que contiene son claves a la hora de analizar la poética de Rilke. Pocos creadores nos han ofrecido como él una trayectoria tan firme, tan vocacional, a la hora del testimonio escrito. El sentido equilibrado y universalista de su obra se deja ya ver en *El Libro de Horas*. A pesar de la sucesiva complejidad de la misma, en todo momento predomina esa expresión transparente que, como dice Valverde, huye de lo objetivo y de lo subjetivo, que conmueve y emociona por su claro equilibrio, por una objetividad de una gran transparencia.

Ese tiempo pleno pasado en la isla de Capri que hemos comenzado recordando –pero que podía haber aludido a otros lugares–, fue especialmente dichoso para él. En Villa Descopoli leyó en voz alta, en compañía de su protectora de turno, los poemas de Verhaeren y las novelas de Hermann Hesse, y tuvo muy cerca esa presencia, a la que siempre fue tan fiel, de las rosas (allí en la isla escribiría precisamente «Jarrón de rosas», un poema en el que el poeta aún no presentía la significación fatal que tendría esta flor en sus últimos días, cuando una espina de ella, y la consecuente infección, acelerarían su avanzada leucemia.) También en Capri visitará a Máximo Gorki y a Axel Munthe –autor este de la deliciosa *Historia de San Michele*, la casa que él habitó sobre las ruinas de una villa de Tiberio– y mantendría una apretada correspondencia con su editor predilecto, Kippenberg.

El sentido universalista de su obra es reflejo de su propia vida. La biografía de Rilke es, sobre todo, la biografía de un ávido, inusual viajero. A Italia o a Rusia, a Egipto o a

España, llega siempre en búsqueda de la soledad más sonora. A pesar de sus largas estancias en los más diferentes países, raramente cae en las interpretaciones de carácter local; siendo, ante todo, su poesía testimonio de un mundo interior que, al reflejo con las nuevas realidades, se enriquece y ahonda. Viajes que combina con largas estancias en esas mansiones aristocráticas –Berg, Muzot, Duino– en las que la creación se ve acrecentada y en las que, como en este último lugar, recibe la visita de lo *misterioso*, una *llamada* que le abrirá su viaje a España y a uno de sus libros más ambiciosos: las *Elegías de Duino*.

Lo que decimos de los viajes que hizo Rilke bien puede servirnos también para enjuiciar a las personas con las que trató. Éstas juegan igualmente un papel enriquecedor en su vida. Él lograba tensar al máximo la cuerda de la convivencia con los humanos, hacía cuanto podía para que amistad y soledad no fueran términos incompatibles. Como tampoco deben serlo amor y soledad. El amor venía a ser para él algo así como el que «dos soledades mutuamente se protejan, se limiten y se reverencien». La soledad debía estar siempre presente para aumentar la dimensión de la propia existencia y obtener de ella buenos frutos. La soledad era un bien máspreciado que el vivir y que el crear con riguroso celo, que el aprender del dolor y que el estimular la paciencia.

A la soledad –como a los sentimientos– siempre había que darle la razón. Por la soledad dejó a su mujer, Clara Westhoff, ex alumna del escultor Rodin y también al propio y desbordante Rodin, del que fue secretario. Gracias a sus deseos de independencia y de soledad se vio idealizado por Lou Andreas-Salomé, ex prometida de Nietzsche y alumna de Freud. En la misma línea de idealización y de respeto por su soledad están los sentimientos de la mayoría de las mujeres que amó, como aquella Merline que le escribió al castillo de Berg, para quien en ningún modo el amor estaba reñido con una posible separación. La soledad fue algo que el artista buscaba cada vez con mayor ahínco y que se acrecentó con su fama. Según Rilke, su admirado Rodin fue más famoso en la medida en que se volvió aún más solitario.

Tanto tras los períodos de meditación como después de los viajes, siempre se hallaba una misma empresa: la de perseguir «lo indecible», la de desentrañar «lo inexplicable». Su fidelidad a un concepto misterioso y profundo del Arte se identifica con esa misma turbación que se desprende de las ciudades, noches, bosques y fuentes de sus poemas. Sus diálogos los lleva a cabo con esa realidad superior «que viene con infinita lentitud hacia los que tienen paciencia»; realidad que nace de la observación, del pasmo ante la naturaleza, en un cuarto al atardecer, viendo árboles negros, o sintiendo el alma enredada «en los tubos de la flauta».

A los mundos poéticos de Rilke difícilmente se accede –a no ser por la vía de la simple aceptación– sin pretender buscar segundos significados. Y es así a pesar de que, con las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*, su poesía se complica, se llena de símbolos, y aparecen imágenes menos inocentes y más tenebrosas, como la de la Muerte. El mismo

Rilke reconoció que se veía superado «de una manera infinita» por obras como las *Elegías*. Tal juicio hubiera servido no sólo para el resto de su obra sino también para cualquier obra de arte en general que hubiese sido creada con sinceridad.

Para Rilke, la obra en sí estaba muy por encima de cualquier interpretación. De ahí su radical escepticismo hacia las tesis y planteamientos críticos, que él veía como un atentado a la obra de arte. En una de las cartas al joven Franz Kappus, fechada en Viareggio, afirma con rigor: «Las obras de arte son de una infinita soledad, y por nada tan poco abordables como por la crítica».

Para él, en el fondo, la interpretación analítica de una obra constituía una aproximación tan fácil como precipitada a esa soledad interior, tan mimada por él. La fácil interpretación era rechazada no por puro capricho. Rilke atribuía a la obra hecha un valor que se medía en razón directa al tiempo empleado para producirla. Y el tiempo empleado en producir una obra verdadera podía llegar a ser para él, incluso, ¡el de toda una vida!

Para Rilke el poema era ni más ni menos que el fruto de «esperar y atesorar esa experiencia durante toda una vida». Para lograr tal fin no debía dudarse en conseguir, si fuese necesario, tan sólo una docena de nuevos versos. Su recelo hacia la crítica es el mismo que, en su prólogo a *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, le lleva a defender su libro de los posibles buscadores de analogías.

Vuelvo los ojos atrás y mi experiencia personal, tras la primera lectura, o las sucesivas relecturas, de Rilke, viene marcada por esas constantes que yo cifraría en pocas palabras: emocionado y transparente mensaje, experimentado, sabio conocimiento de su oficio. Nada más lejos del fatalismo –a pesar de las circunstancias que rodearon su muerte– que una obra como la suya, construida a partir de una ética y de una voluntad, de un conocimiento profundo del camino que el artista debe seguir.

Por otra parte, su aceptación de la soledad no niega lo más mínimo la vida. Rilke es pródigo en dar consejos a los jóvenes creadores y allá donde va tiene los mejores recuerdos para sus amigos. La distancia no niega la identificación, la *comunió*n con las personas y con las cosas que hablan del mundo, pero sobre todo del Arte y que al Arte cooperan. Por eso, cuando contempla el crepúsculo en Toledo le escribe a la princesa Taxis recordándole los de Duino. Los ocre y los grises de la ciudad del Tajo, fatigada bajo la luz, no le hacen olvidar los paisajes verdosos, oscuros de Centroeuropa, en los que un día leyera a un autor tan español como Rivadeneyra.

No logro establecer, de una forma precisa y fundamentada, la influencia de Rilke en la poesía española de las últimas décadas. Y me refiero a este último período porque las traducciones de José María Valverde –las más completas– son del año 1967. Cabría rastrear la finura y la claridad de su obra en algunos de los autores de la Generación del 50, pero en general Rilke es un poeta que queda muy alejado del *tono* de nuestros escritores, más sometidos a pasiones y a desgarros, al dictado de grupos y gustos, raramente intimistas en su sentido más profundo. La de Rilke es poesía de muy pocos –

pero profundos— temas, flexible y reflexiva, no exenta de cierta aparente frialdad, pero exquisita en su lirismo contenido. La difusión de su obra entre nosotros se ha visto hoy acrecentada notablemente tras las sucesivas ediciones de sus libros.

También su biografía, la cual conocimos primeramente gracias a los libros de Bollnow y Argelloz, este último editado en Buenos Aires. Y luego gracias a los de Jaime Ferreira Alemparte, circunscritos a la relación de Rilke con San Agustín, pero también extensamente con España en su ya clásica obra *España en Rilke*.

Como cualquier obra auténtica, la de Rilke es inagotable. Por eso, su alto ejemplo (y el de la vida del autor) pueden producir todavía buenos frutos entre nuestros jóvenes creadores. Ninguna poesía mejor que la de Rilke —su transparencia, esa palabra bañada, como ha dicho Valverde, en «luz platónica»—, para construir una poética con futuro, para conformar nuevas vocaciones. Lejos del afán versificador, del hueco prosaísmo o de tanto experimentalismo de laboratorio, la poesía de Rilke es un ejemplo insustituible.

Porque Rilke fue ejemplar en la medida en que —como reconociera uno de sus contemporáneos— no se parecía absolutamente a nadie. Y su vida fue sencilla, misteriosa y primitiva como el sonido de esa flauta, dice él, que «domina las fuerzas de la Naturaleza». Una vez más, la lección —la *armonía* de raíz órfica— sembrando verdad en la palabra poética.

II

La biografía que muy recientemente ha publicado Antonio Pau —*Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*—, no tiene por fin primordial acumular datos, conocidos o no, sobre Rilke, sino ofrecernos una visión en profundidad del poeta, repasando, eso sí, cuidadosamente las más sobresalientes claves de su vida y deteniéndose también en el análisis —a veces con mucho detalle, como en el caso de las *Elegías de Duino*— de sus obras más señaladas.

Hay también otra característica relevante en este libro y es que, con cierta frecuencia, el biógrafo acompaña los hechos cronológicos o las circunstancias creativas con citas muy selectas de la obra de Rilke, particularmente de sus poemas, y siempre en versión bilingüe. Estas citas oportunas, muy clara y melodiosamente vertidas, son un magnífico complemento del relato, ascendente por lo dramático, de la vida; relato que, por lo demás, también fluye con su propia música, al utilizar Pau un estilo encendido, emocionado, que sintoniza —como debe ser— con los hechos tan intensos y excepcionales de la vida narrada.

Esta sensación de revelar *atmosféricamente* los hechos de la vida de Rilke está muy lograda al transmitírsenos un tema central como es el de la soledad que le tocó vivir a este poeta (o que, más bien, él mismo escogió, de una manera tan radical como justificada). Si de algo es el resultado la poesía de Rilke, es de esas largas temporadas de

soledad –en grandes ciudades o en los lugares más apartados– en las que el poeta sólo se debía escuchar a sí mismo; o a esa voz o llamada que comenzaba dictándole sus poemas, como sucedió en el caso del nacimiento de las *Elegías de Duino*, en el castillo que lleva este nombre.

Esta necesidad de vacío pleno se agudizó aún mucho más cuando se estableció en el torreón suizo de Muzot y la escritura se desencadenó en unas fechas muy concretas, las que van del 2 al 23 de febrero de 1922. En estos pocos días –tras haber pasado unas Navidades desoladas– no sólo completa las *Elegías*, tan angustiosamente interrumpidas, sino que escribe un nuevo libro, *Los sonetos a Orfeo*. (En opinión de Pau, el Orfeo rilkeano será incluso una figura superadora de los ángeles, tan presentes en sus poemas desde sus primeros tiempos creadores.) Dos cartas que envía a continuación –una a la princesa Maria Thurn und Taxis y la otra a su traductor polaco– nos muestran cuál fue el acelerado proceso creador de los poemas en aquellos días en los que el poeta apenas comió.

Esta etapa creativa final no sólo es importante literariamente sino que en ella Rilke obtiene las respuestas clave a preguntas que él se había hecho a lo largo de su vida y que esta biografía pone muy bien de manifiesto; respuestas del tipo de «Todos esos contrarios aparentes coinciden en un punto, en un sitio, en un lugar en que cantan el himno de sus bodas. Y ese lugar es, de momento, nuestro corazón». O también: «No hay ni un acá ni un allá, sino la gran unidad».

También de la carta a su traductor es, seguramente, la más bella frase en prosa que Rilke escribiera y que alude a un pensar y a un sentir esencial, en los *límites*: «Somos las abejas de lo invisible. Libamos desesperadamente la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible». Había dado, al fin, con esa *unidad* que precisamente era la que habitaban sus ángeles, los familiares mensajeros que le sugerían viajes y amistades, los que le proporcionaban esos primeros versos que daban lugar al nacimiento de los poemas. Los días finales, de soledad y enfermedad, en Muzot son como la piedra angular del arco, a la vez tenso y abierto, que fue su vida.

Antes de estas jornadas luminosas y desesperadas discurre la vida de uno de los poetas europeos más grandes y en el que se dio, con tanta coherencia, la fusión entre vida y obra. Una no era en realidad sino consecuencia de la otra. Y, en esa vida, la influencia para bien o para mal de sus padres (materia inmensa para los psicólogos), su asombro ante las «cosas», sus frecuentes y obsesivos viajes, las numerosas mujeres que amó (en un siempre repetido proceso de aproximación, identificación y huida), la ya mentada soledad, la influencia de culturas diversas (muy decisivas fueron la rusa y la española), una religiosidad –o un misticismo, más bien– muy exclusivamente suyos, son a grandes rasgos algunas de las claves fundamentales de aquel ser que, según la biografía que comentamos, ha sabido apresar puntualmente de manera inspirada y fundamentada.

A la estancia de Rilke en España le dedica Pau uno de los capítulos más extensos, analizando muy bien las distintas claves de este viaje que había nacido de una *llamada*

del más allá que había tenido en Duino. Los ángeles, que ya se habían manifestado en el arranque de la primera de las elegías, regresarán para ir trasladándole a una realidad más trascendente. Ya en Toledo, se encontrará caminando por la Calle del Ángel y, en concreto, los ángeles de El Greco –los «ángeles-pájaros»– adquirirán para él tintes de realidad. Unos días antes, en el Museo del Prado, esos mismos ángeles le revelan, a través de la *Crucifixión* de ese mismo pintor, que la sangre puede llegar a ser «música».

Pero será sobre todo el torturado paisaje de los alrededores de Toledo (como «paisajes extasiados» los define) el que desencadenará nuevos poemas; nada menos que la sexta de las elegías, la cual brotó de la contemplación de una higuera de aquellos campos («perfecto secreto» fruto de la «labor más dulce»). Los paisajes toledanos los había conocido previamente a través de dos cuadros muy conocidos de El Greco que él había contemplado en Munich: *Toledo*, la amarga vista de la ciudad bajo un cielo tormentoso y desgarrado, y *Laocoonte*, en el que, más allá del paisaje de la ciudad al fondo, el poeta ve en los brazos, piernas y serpientes que lo anteceden «los verdaderos marcos del cuadro».

Bajo aquellos cielos se le revela en suma «lo invisible», que es aquello en lo que reconocemos «el más alto grado de la realidad». Otros lugares, como la ciudad de Ronda, serán manifestación de símbolos humildes –un pastor y su rebaño, de resonancias leopardianas, o la raíz–, que le llevarán a crear los poemas de la extensa *Trilogía española*. En ella no faltan los versos especiales como «de mi luz y de la luz de tantas casas en la oscuridad, / hacer, Señor, una sola cosa». O: «El brillo se serena. Que la muerte encuentre / su camino más puro».

Pero sobre todo en Toledo fue testigo, desde el puente de San Martín, de la caída de aquella estrella que fundió para él, de manera ideal, la realidad exterior y la interior. Unos años después, esa presencia celeste volverá a su memoria obsesivamente –como volvería el caballo desbocado que un día vio avanzar por la estepa rusa– para fijarse en nuevos versos: «Oh estrella precipitada en el abismo, /que una vez vi desde un puente: / no he de olvidarte nunca».

Él se sabía, sumido en estas ciudades españolas, inmerso en un proceso de transformación anímica del que también dan cuenta las cartas que escribió durante este viaje. Sabe que es un proceso que afecta «tanto en el cuerpo como en el alma: un proceso de ahondar en todos los estratos de mi ser, con lo cual lo que estaba en superficie se va al fondo». Había llegado, en suma, el tiempo de «pasar por alto a los hombres y llegar hasta los ángeles».

No sabemos muy bien qué es lo que pasó por su ánimo al visitar las ciudades de Córdoba y Sevilla, porque no sintonizó con ellas y expresó opiniones impropias. ¿Acaso le faltó al contemplarlas la perspectiva celeste, el vuelo que a la mirada le ofrecieron las otras dos que tanto amó: Toledo y Ronda? Muestra luego este libro una serie de documentos que lo hacen doblemente atractivo; así, las numerosas fotografías que se refieren a tres aspectos primordiales de la vida del poeta: las personas que conoció, los

lugares que visitó y las obras de arte (pictóricas la mayoría de ellas) que le marcaron profundamente en diversos momentos de su vida.

Entre ellas ya hemos dicho que la de El Greco no fue una de las menores, pero no hay que olvidar tampoco los iconos rusos, los pintores que conoció en la comuna de Worpswede u otros como Cezanne, Kokoschka, Klee o incluso el Picasso de *La familia de los saltimbanquis*, inspirador de la quinta de sus *Elegías*. Los iconos rusos los había encontrado, de una manera muy viva, durante la Pascua rusa de 1899, que vivió en Moscú («mi Pascua, mi primavera, mis campanas»). Un buen complemento del libro son también las varias secciones del apéndice: la cronología –con referencia a la literatura europea del momento–, el índice onomástico, el de obras, poemas, primeros versos e ilustraciones, la bibliografía.

La vida de los grandes poetas –como la que comentamos– nos reconcilian no sólo con la escritura sino con esa concepción, que hemos ido perdiendo, de considerar la creación literaria como algo consustancial a la experiencia de ser y de estar en el mundo. Fue Rilke un gran escritor, pero a la vez un ser humano consciente de su misión en grado sumo. Cada etapa de su obra, su fecundísima correspondencia, cada uno de sus libros de poemas, son pasos progresivos hacia ese conocimiento de carácter absoluto del que la concepción poética de la realidad era el verdadero motor.

Allá donde pongamos nuestros ojos en su obra es ante todo el ser humano el que sentimos latir. Luego, el valor de esta obra –ese decir tan lúcido, en los límites siempre del sentir y el pensar– es de referencia en el panorama de la poesía del siglo XX. Esa obra que el paso del tiempo no ha dañado lo más mínimo, a pesar de tener la fragilidad y la transparencia de los vidrios más puros.

Una etapa decisiva de Juan Ramón Jiménez

I

Es opinión generalizada y certera que si tuviéramos que establecer una gran división en la obra poética de Juan Ramón Jiménez la haríamos partiendo de su *Diario de un poeta recién casado*, una obra que en verdad marca un antes y un después en el modo de concebir la poesía por parte de este autor. Sin embargo, si observáramos con más detenimiento y precisión el conjunto de dicha obra, veríamos que hay cambios más sutiles en la misma, y que uno de ellos es el de esa rica etapa que se abre en 1909 con la creación del libro *Poemas mágicos y dolientes*; una etapa que se ampliará y confirmará enseguida con la escritura de otros dos, *Laberinto* y *Melancolía*, así como con el delicioso *Libros de amor*, recientemente rescatado por la editorial Linteo en una muy cuidada edición de José Antonio Expósito y en el que nos detendremos en el siguiente apartado de este capítulo.

Estamos ante una etapa de una gran intensidad expresiva, madurada en esos tres primeros libros concretos, que el poeta edita en tres años sucesivos: 1911, 1912 y 1913. A pesar de su significación, no siempre se recoge *Poemas mágicos y dolientes* en las recopilaciones de poesía de Juan Ramón. Que nosotros recordemos, sí aparece este libro en cuatro momentos: en su primera edición de 1911; en la edición de Aguilar de los primeros libros debida a Francisco Garfias (1959); en la de Losada (1965), también de Garfias y conteniendo un apéndice de dieciséis poemas, y en la más completa de Javier Blasco (Espasa, 2005). No aparece recogido, concretamente, este libro en la edición del centenario (Taurus, 1981).

Va buscando, pues, Juan Ramón en sus *Poemas mágicos y dolientes* lo mejor de su voz y lo hace con la ayuda de las lecturas propias de esta etapa, en la que juegan un papel primordial nuestros místicos; unas veces por medio de resonancias concretas (la alusión a una «soledad sonora»), otras en citas que aluden a expresiones muy del gusto del poeta de Moguer, reveladoras de sus intereses literarios en esta hora concreta, como el «plectro amado» de Fray Luis de León. Otros clásicos –Garcilaso, sobre todo, Cervantes, Góngora– resuenan también en las páginas de este libro. Igualmente, se transparenta su fidelidad a la musicalidad y al tono de un poeta como José Asunción Silva, así como a determinados poetas franceses (Hugo, Verlaine, Musset, Mallarmé o

Samain). La influencia del tenebrismo de la pintura de Boecklin también se deja sentir en algunos de los poemas-estampas de este libro.

¿En qué observamos, sobre todo, ese cambio que se da en el poeta con el comienzo de la primera década del siglo? Ante todo, en que sus poemas van a perfilar y a intensificar su *voz*, y lo van a hacer a costa de renunciar a ese tono lamentoso y juvenil de sus primeros libros. Es cierto que la *melancolía* es un estado de ánimo muy juanramoniano y que éste empapa, invade esos primeros libros de un lirismo abrumador, ¡y tan de él!

Pero, a la vez, la melancolía es un concepto mucho más sutil que revela no sólo estados de ánimo lamentosos sino una valoración de la realidad en la que no sólo cuenta el sentimiento sino también el pensamiento. No es raro, por ello, que el poeta utilice esta palabra, melancolía, para dar título a uno de sus libros más extensos.

Podemos decir, en consecuencia, que en *Poemas mágicos y dolientes* asoma ya un Juan Ramón que es especial para muchos lectores, hasta el extremo de que algunos de los poemas que –tópicamente– recordamos de memoria y que nos marcaron en nuestros años formativos se suelen encontrar en esta etapa que hemos subrayado. (Estoy pensando, en concreto, en cuatro poemas que en este libro nos avanzan ya al Juan Ramón de una gran pureza en la expresión: «Otoño», «Primavera amarilla», «Tu cuerpo desnudo estaba» y «Estampa de invierno».)

Poemas mágicos y dolientes es, pues, como *Diario de un poeta recién casado* – aunque éste por otras razones –, un libro *límite*, que marca un antes y un después en la poesía de Juan Ramón. También, por ser un libro límite –un libro en el que el poeta cambia y da un giro notable a sus poemas– es una obra de transición y, en consecuencia, está llena de tonalidades expresivas. Si bien es cierto que en este libro hay otro tono, a la vez lo comprenden seis partes –¿verdaderos libros dentro del libro?– muy dispares en su forma y en su contenido: «Poemas mágicos y dolientes», «Ruinas», «Francina en el jardín», «Marina de ensueño», «Estampas» y «Perfume y nostalgia».

A veces, un libro no denota el afán de cambio y de ruptura de su autor en su conjunto, sino que, dentro de él, apreciamos las variaciones, los forcejeos, la investigación, que dicho cambio lleva consigo. Esto se aprecia muy bien, ya de entrada, en los aspectos formales de esta obra. Versos de diversa medida –heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, alejandrinos, silvas, serventesios–, están sometidos a una variedad de rimas, no sólo asonantadas sino a veces de una rígid, casi férrea consonancia, como podemos apreciar en los doce poemas que cierran el libro.

Cuando Juan Ramón escribe sus *Poemas mágicos y dolientes* se está aproximando a una edad decisiva para el creador –la de los treinta años– y se impone en él dejar atrás todos los balbuceos e insistencias juveniles. Por otro lado, muy poco después –en 1913– el poeta se instala en Madrid de una forma definitiva, lo que sin duda le proporciona a su psique una cierta estabilidad emocional, lejos ya de los avatares familiares, de las idas y

venidas a ese centro nutricio que es su tierra natal y, en concreto, a su pueblo, Moguer. Tierra y pueblo que, sin embargo –de manera aparente o subterránea– siempre constituirán para el poeta una especie de *microcosmo*, un *universo de pueblo*, del que su obra se alimenta: un contrapeso en suma a la inestabilidad emocional de su juventud.

Este cambio de tono que hemos venido señalando se perfila también en los temas tratados, los cuales –siendo algunos de ellos los mismos de siempre–, adquieren ahora una mayor concreción e intensidad. Así, el del jardín (o el parque), el otoño, la amada o la luna. Ahora estos temas se tornasolan, adquieren más el sentido enriquecedor de un símbolo que el de simples sustantivos que definen. Como tal símbolo nos encontramos en el poema «Nostalgia» la alusión a una *nada* («He de hundirme en la nada») que el poeta desarrollará en su obra posterior, como expresión ya de una metafísica y de una valoración de la realidad mucho más ahondadora y perfeccionada.

Como esos «surtidores rotos por el viento» de su verso, algo parece alterarse en estos viejos temas de su poesía para enriquecerse aún más. El jardín, por ejemplo, parece ser un espejo que refleja otras realidades; o es contemplado a través del filtro de un cristal que lo difumina. El jardín –revelado a través del espejo– señala así un paisaje mucho más cargado de dimensión, transmisor de lo eterno. Otras veces, este mundo interior de verdores se ve como reforzado por medio de imágenes de una gran belleza, o por impresiones de una fulgurante intensidad, como cuando el parque es contemplado como un «mausoleo con cipreses».

El otoño tampoco va a ser ahora el espacio de la languidez y de lo lloroso. El poeta nos lo va a presentar con una profunda significación simbólica y extremadamente condicionado por la presencia de los colores: sobre todo del amarillo y del oro. El ejemplo de ello es el segundo poema del libro, el titulado «Otoño», que ya señalábamos atrás no sólo como uno de los poemas emblemáticos de este libro sino también del conjunto de la obra poética juanramoniana.

Se convierte así el otoño personificado («Otoño, triste príncipe / de ojos celestes...»), en un rotundo ejemplo de la nueva poesía que pugna por nacer en este libro. Y también en este poema observamos esa irisación de la realidad contemplada a la que aludíamos; hasta el extremo de que en el texto se quiebran los géneros y significados, y el mismo otoño puede ser el reverso de una «mujer desnuda» o de «una sombra en el agua». La concisión, pues, se funde de manera ideal con esa pluralidad de los significados que no eran usuales en los libros anteriores, en los que el poeta parecía estar más atento a definir; o, simplemente, a expresar sentimientos desbordadamente.

Hablábamos de la rica significación de los colores en este libro y, en concreto, del protagonismo de algunos, como el amarillo y el oro. A ellos le siguen en importancia –pero a mucha distancia– el rojo y el azul (o el celeste). Sólo al final del libro unas «verdes estrellas» y el «negro» en el poema «Estampa de invierno» disuenan en lo que ha sido la gran sinfonía de los amarillos. Este color será central y decisivo –un recurso hábil y melodiosamente hallado– en el poema «Primavera amarilla», otro de los poemas

más conocidos de Juan Ramón. Aquí y allá –acompañando sobre todo a las estaciones de la primavera y del otoño– el amarillo vuelve siempre a los poemas como un ritornelo.

Sin embargo, el poeta utilizará otras variantes de este color –el «oro», o el «oro viejo»– para intensificar la fuerza de su mensaje. Así, en casos radicalmente expuestos, como «ojos de oro», «oro líquido» u «oro encandilado». La luna aparecerá como una «hoz de oro», el ocaso será de «oro viejo» y la primavera no será otra cosa –en un gran afán de síntesis– que «un puñado de oro». En ocasiones, y también con osadía, el poeta contrapone o mezcla estos colores más usuales. En el primer caso (negro-blanco) en la ya citada «Estampa invernal» y en el segundo (amarillo-azul) en «Campo azul y amarillo».

¿Y cómo se nos revela la amada en estos poemas? También con diferencias notables respecto a la ensoñadora etapa anterior. Personaje central será la figura de Francina –que dará título a una sección completa del libro– y que nos lleva a años atrás, cuando el poeta conoce a esta mujer, una ayudante de cocina del sanatorio de Castel d’Andorte, en los alrededores de Burdeos, en donde el poeta vivirá varios meses. Antes, como fruto inmediato de esta estancia y bajo los influjos de Rimbaud y D’Annunzio, había escrito sus *Rimas*.

Sabemos que el poeta ingresa en este sanatorio en mayo de 1901. Desde él hará excursiones a diversos lugares de los Pirineos franceses. No sabemos cuándo lo abandonó, pero debió de ser en torno al mes de septiembre de ese mismo año, pues en otoño ya lo encontramos en Arcachón. Luego, a finales de año, pondrá rumbo a un nuevo sanatorio: el del Rosario, «blanco y azul», en Madrid.

¿Cuál fue la causa del abandono de Castel d’Andorte, cuyas vivencias le proporcionarían poemas futuros? ¿La misma Francina? ¿Acaso el nuevo amor que parece ser que el poeta sintió hacia la mujer del director del centro, el profesor Lalanne? Poco importa. Lo cierto es que una parte de *Poemas mágicos y dolientes* nos conduce a ocho años atrás, a ese sanatorio francés en el que el poeta residió en torno a cinco meses.

La amada, como expresión de la desnudez y de la carnalidad, es otra de las novedades de estos poemas. A veces, el desnudo también deviene símbolo, una especie de espejo en el que el poeta se mira; pero lo normal es que la carne sea la verdadera reveladora de la amada. A veces, desnudo y carne se funden o se confunden. Otras, el poeta nos revela, por medio de ambos, resonancias paganas. Así, Francina será reflejo de Venus y encontraremos al amado corriendo «detrás del mármol desnudo de Diana».

En ocasiones, estas expresiones amorosas nos parecen excesivas, cuando no chocantes. Así, en el poema que comienza «Con lilas llenas de agua / le golpeé las espaldas.» Sin embargo, una vez más, las expresiones contrastadas, el panteísmo del tema, su impresionismo –la escena transcurre «entre rosales granas»– hacen de éste otro de los poemas más conocidos del poeta.

Aparecen en el libro algunas referencias a la Divinidad, expresadas por medio de la figura de un Dios protector, de resonancia juvenil, que nada tiene que ver con el otro –de

honda significación metafísica, con una mayor abstracción— de sus últimos libros. Este «Señor» o «Rey de la paz» es tan sólo la potestad a la que se suplica con mansedumbre y que a veces se nos ofrece con marcados tintes panteístas, como cuando el poeta lo identifica con las estrellas o con el sol.

En la segunda parte del libro, «Ruinas», el poeta renueva la estructura de los poemas y la flexibiliza, renunciado al tono neoclásico. En los alejandrinos asonantados juanramonianos, en la mayoría de los casos, el contenido parece desbordar a la forma, con lo que el autor evita la rigidez formal e incluso lo llena de un tono exultante, jubiloso, del que es una muestra alguno lleno de exclamaciones, como el que comienza «Las fuentes del jardín han dicho ¡primavera!». El poeta se sabe ya prematuramente «un muerto en vida» y en ésta todo son ya «quimeras».

Por eso, se ve obligado a utilizar ese tono exclamativo con el que renueva sus fuerzas. Y aquí nos encontramos con ese tipo de verso alejandrino con el que parece sentirse muy cómodo y que parece ser el modelo para versos y libros futuros. Lo que está persiguiendo es «el anhelo divino de lo puro y lo eterno». Pureza y eternidad: he aquí también difuminadas dos claves, sólo intuitas, de su Poética de madurez.

En secciones sucesivas Juan Ramón parece ir combinando distintos metros y temas. Ahora, en «Marinas en sueño» los versos son como más formales y a veces se fuerza la rima; pero enseguida llega con «Estampas» la llamada de las estaciones —primaveras, estíos, inviernos—, para flexibilizar el tono y, sobre todo, para remansar el ánimo. Ya hemos aludido a esa bella «acuarela» que es el poema «Estampa de invierno» en el que el «día blanco» y la «fronda negra» dan lugar a una enriquecedora contraposición. Se imponen, sin embargo, en este texto lo negro y lo luctuoso; sobre todo por medio de una imagen alusiva a la noche («y entra la noche como un entierro enlutado»).

Por tercera vez en el libro, el poeta regresa a los alejandrinos para cerrarlo. No cabe duda de que este verso le sirve —en una etapa de crecimiento y cambio como es ésta—, para recortar su lenguaje y darle precisión y rotundidad. Seguramente son estos doce poemas finales los más acabados y hermosos del libro; ya desde el primero, el que se nos muestra como una hermosa prueba y que comienza: «Al regreso —¿te acuerdas?— el ocaso doliente...» El poeta se siente inmerso, más que nunca, en dos realidades supremas, que son las de la tierra y el cielo, entre la naturaleza reparadora y ese más allá, inalcanzable, concretamente representado por la noche (los «prados de la noche» en una «noche sin estrellas»).

Hay también en estos poemas maduros y finales nuevas resonancias de la futura Poética juanramoniana, como la de ese verso purísimo con el que el poeta intuye que no sirve cualquier palabra, pues las palabras repetidas o excesivas no bastan, y lo que cuenta y significa verdaderamente es la llamada final del silencio: «Silencio, tú surgías de nosotros». Sabe el poeta, con este bello endecasílabo, que la realidad externa y cantada no es toda la realidad, o la verdadera realidad. Por eso, en Juan Ramón comienza a fluir

esa sabia, absorbente, llamada de lo interior que gratifica y proporciona conocimiento. Su obra será, a partir de aquí, una marcha hacia el *pensamiento*.

En definitiva, los *Poemas mágicos y dolientes* suponen, a mi entender, un cambio y un notable paso adelante sobre los primeros libros de Juan Ramón. Precisamente en estos momentos (y en una nota poemática que el autor antepone a la última sección de la obra), reconoce que quizá el escritor no haga sino repetir «siempre las mismas cosas»; pero, a la vez, esta reiteración en los temas es para él «una obsesión de felicidad» a la que no renuncia; porque «también el amor repite los besos hasta lo indecible, y cada uno tiene su encanto nuevo». Precisamente por ello, se verá obligado a fijar ahora con más nitidez la *eternidad* del instante poético.

No tenemos que olvidar tampoco que este libro se abre con un significativo poema que el autor aísla y destaca sobre el resto de las demás secciones. Me refiero al titulado «A la poesía», que aparece al frente como una verdadera Poética-Dedicatoria. Este texto es muy significativo porque evidencia otra de las obsesiones de Juan Ramón: la de personificar y definir la poesía no por la vía de la teoría, sino a través del poema, de la misma poesía.

En «A la poesía» ésta aparece, sobre todo, como un verdadero don. No habrá aún en este poema alusiones a la necesaria, obsesiva, pureza de este género, sino que nos la ofrece como una ayuda que sostiene y salva. Inmerso aún en la vigorosa influencia modernista, Juan Ramón reconoce a la poesía como un regalo («y me regalas tu corona de diamantes»).

Diamantes y rocío, lágrimas y auroras, «negros y trágicos instantes», son los elementos excesivos de que el poeta se sirve para adornar esa ayuda que sobre todo es la poesía para él en estos años concretos de maduración. Aún no ha depurado su Poética, ni ha ahondado en ella lo suficiente; aún la poesía no se ha impuesto en él como esa mujer, al fin desnuda y libre de todos sus aderezos, pero un libro como los *Poemas mágicos y dolientes* ya nos va a poner en el camino hacia ella.

II

La obra poética de Juan Ramón Jiménez nos sigue deparando sorpresas prodigiosas. Me atrevería a decir que no sólo es el poeta español del siglo XX –hallazgos de cada cual aparte– que mejor resiste la dura prueba del paso del tiempo –¡noventa y seis años median entre la creación del libro que vamos a comentar y nuestra lectura!–, sino que su obra sigue ofreciéndonos lecciones y suscitando un interés abierto. ¿Y qué decir de su influjo sobre todas las generaciones que le han seguido?

Releyendo en su día el conjunto de su obra en verso para preparar la *Antología* que editó Alianza Editorial, a cada paso sus poemas me despertaban resonancias de muchos de los poetas a los que Juan Ramón influyó, comenzando por los más grandes: Lorca y

Neruda, Alberti y Salinas, Guillén y Cernuda... Leyendo ahora *Libros de amor* —obra central también en esa etapa de ruptura que acabamos de destacar en el apartado anterior—, esa marcada impronta de su influjo se repite y, avanzando en la lectura, nos vemos obligados a pensar qué libros de juventud plena puede compararse con éste. ¿Acaso los *Veinte poemas de amor* de Neruda?

Este espléndido libro, ahora rescatado por Linteo, rompe muchos de los criterios que antes nos habíamos fijado al leer su obra, ante todo el de que ésta se puede dividir en dos inmensas etapas, antes y después del cambiante y rompedor *Diario de un poeta recién casado* (1917). Sin embargo, un libro como *En el otro costado* (1936-1942), abriría quizá una tercera etapa final, la de sus poemas más puros —con el hito inmediato de *Espacio*—, la de sus traslúcidas contemplaciones en los límites del sentir y del pensar.

Pero *Libros de amor* nos sorprende y turba de manera particular. Primero, porque nos vuelve a llevar de repente a aquellos extraordinarios años creadores —para mí el Juan Ramón que prefiero—, que fueron los de la primera y segunda década del siglo y, en concreto, a esas cimas que fueron *Poemas agrestes*, *Laberinto* o *Melancolía*, tan en sintonía con *Libros de amor*, y que no en vano, remarcándolo muy bien, su autor reconoció como sus «libros fuertes en belleza».

Este último nos sorprende especialmente por su carga erótica —única y nueva por sus atrevimientos— y por la frescura alada, que parece hacer temblar cada verso, como si la *atmósfera* poemática deseara quebrar cualquier tipo de rigidez formal, y el texto se expandiera. *Libros de amor* nos ofrece la emoción y la intensidad genuinas del autor de Moguer, pero con otra música o timbre. De tal manera que pasa a ser ahora no sólo uno de los poemarios emblemáticos de este autor sino que se distingue de los demás por su entusiasmo impulsivo, por ese fresco tono que distingue a sus alejandrinos asonantados; seguramente el metro y la rima, como ya hemos dicho, por él preferidos en esta intensa etapa, quizá por esa fluidez eufónica que era la que mejor encauzaba su *voz*.

Sin embargo, con ser en sí mismo un libro maravilloso, hay otros valores en esta edición que la acrecientan. Ante todo, el excepcional trabajo crítico que ha hecho el poeta y profesor José Antonio Expósito, continuador del que ya había hecho con otro libro, *Ellos* —el gran homenaje a sus seres queridos—, exquisito en los detalles y conciso, riguroso en el análisis. Se añade también el material gráfico, comenzando por los delicados dibujos de desnudos del propio Juan Ramón, por la reproducción de algunos de los manuscritos hallados en el puntual trabajo de investigación en archivos y por las fotografías, en su mayoría inéditas, que tan bien ilustran el contenido de los poemas: esos encendidos amores de juventud, sobre todo los vividos en el sanatorio francés de Castel d'Andorte, pero también los no menos sorprendentes con las novicias del madrileño del Rosario.

La influyente figura de Francine —presente al menos en cinco de sus libros y, de manera especial, en una de las secciones de *Poemas mágicos y dolientes*— queda ahora contrastada al lado de las demás amadas —casadas o solteras, francesas, españolas o

norteamericanas—, las cuales fueron para el poeta, en algunos casos, algo más que meras ensoñaciones: Jeanne Roussié, Luisa Grimm, Genoveva, Filomena, Susana, Luisa, María Pilar...

El encuentro con Zenobia Camprubí en Madrid, en 1917, con la que habría de ser su esposa —inmediatamente después de la escritura de tales apasionados poemas en *Moguer* (1910-1911)— no sólo frenó sin duda una etapa de alteraciones psíquicas y de exaltación emocional sino que canceló la publicación de *Libros de amor*. Sólo ahora, casi cuarenta años después de su muerte, leemos el libro en su totalidad y conocemos incluso el boceto que el poeta había hecho para la cubierta («amarilla» obligadamente, precisó, pues estamos en la etapa de «los libros amarillos»).

Pensamos, en fin, que *Libros de amor* —como *Ellos*, el anterior también inédito y rescatado por Linteo— se ofrece al lector con una claridad y limpieza que el propio Juan Ramón tan obsesivamente persiguió como editor. Estamos así ante un libro revelado con la perfección que él siempre anhelaba y, en este sentido, la apuesta de sus herederos por estos rescates es iluminadora.

La inspirada palabra que arde en el nuevo libro, su sensualidad, lo distingue siempre y, tras su lectura, comprendemos también, una vez más, que la poesía es un don precioso que sólo los verdaderos poetas reciben. A mi entender, en este libro, de una manera colmada.

Ezra Pound: la palabra como «voltaje»

Estamos en 1971. En la Universidad de Venecia nadie sabe, con certeza, dónde habita Ezra Pound. La ignorancia que de él se tiene en los medios intelectuales –¿ignorancia consciente o inconsciente?– es considerable. La mayoría no se compromete en sus opiniones; difícilmente comprenden dónde termina la política y dónde empieza el arte. («Al poeta sí, al político no», había dicho Edoardo Sanguineti hace unos días en televisión, refiriéndose a Pound.)

La realidad es que no olvidan aquellas intervenciones radiofónicas incendiarias del propio Pound en Radio Roma, durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Intervenciones «antidemocráticas», se ha dicho, que, en opinión de otros, respondían más a una postura personal, estética, que a razones fundamentadas en lo político. Y, sobre todo, a sus ideas antimonetaristas, tan contrarias al capitalismo de su país de origen, Estados Unidos. Un grupo de intelectuales de todo el mundo se movilizó para evitar no sólo la pena de muerte para él sino también –después de trece años de reclusión en un manicomio criminal– para ponerlo en libertad.

Al fin, algún alumno, vagamente, me dijo haber visto pasear a aquel viejo poeta de la barba muy nevada y los ojos azulísimos, en las horas de la atardecida, a orillas del canal de la Giudecca. Sabía que días pasados la televisión italiana había intentado montar un espectáculo sensacionalista en torno al poeta y con ocasión de su cumpleaños; espectáculo que el propio Pound logró desbaratar con sus silencios y sus monosílabos.

Montanelli había deseado dialogar con él, no consiguiendo más que algunas impresiones, las suficientes –como me ha sucedido a mí– para componer un artículo. Eugenio Montale, días pasados, me previno en su casa de Milán, cuando le dije que dentro de unos días iba a visitar a Pound en Venecia: «Oh, Pound es un hombre de gran talento, pero un poco loco. Es difícil saber qué es lo que ha pretendido en su vida. Él es un bárbaro que se ha hecho clásico viniendo a vivir a Europa. Es un gran talento, verdaderamente, pero está fuera del mundo. No habla, no responde jamás». Ni que decir tiene que, en este sentido –en el de hacer hablar extensamente a Pound–, resultó un fracaso mi entrevista. Pero ¿por qué no celebrar el simple encuentro, conformarse con las pocas palabras recibidas, con verle y adivinar qué es lo que había detrás de sus ojos vivos? Después de la dificultad que había entrañado el buscarle, verle era todo un don.

Buscar en Venecia a Ezra Pound –el considerado por muchos el mayor poeta de nuestros tiempos, *il miglior fabbro*, al que Eliot dedicara su *The Waste Land*– acaba

siendo una aventura. Uno sale a vagar por las estrechas callejuelas, por las orillas de los canales, en busca de su casa, como se podría salir en busca de una chamarilería, o de una tienda de antigüedades, o de una oculta librería de viejo. Uno se introduce en el laberinto sabiendo pocas cosas: que vive entre los dos grandes canales, detrás de la iglesia de la Salute, que por allí hay un vidriero de Murano y un bar, que hay que pasar un puente de piedra y luego preguntar en una pensión llamada Cici. La búsqueda nos produce la impresión precipitada y caótica, deslumbrante y disparatada, ácida y conmovedoramente dulce que provoca la lectura de un poema del propio Pound.

Me encuentro luego a otro americano alto, hierático y esquivo, con aires de un Frankenstein; un americano que llegó a Venecia, me dice, hace muchos años, vio el atardecer deslumbrante y sangriento sobre el mar y los palacios y ya no se quiso marchar; un americano que se dedica a ver gentes y a contemplar el agua verdosa y corrompida de los canales, me dijo en mi búsqueda: «Sí, Pound vive ahí, al lado, en esa callejuela sin salida. ¿Sabe usted que es un gran poeta? Pero no habla a nadie, y hace una vida muy extraña. Le acompaña desde hace cincuenta años “esa” mujer. Aquí, en Venecia, se relaciona con un grupo de gentes muy reducido; gentes no recomendables. Yo lo veo mucho, pero no lo he tratado, no habla nunca».

En efecto, la calle no tiene salida: es estrecha, está llena de sombra y humedad. De no ser por la humedad y los muros de almagre bien podría parecer, con su silencio y sus macetas apretadas de flores, una callejuela andaluza. La casa es aparentemente vieja, humilde, insignificante. Es al fondo de ese callejón, a la derecha, frente a esta casa sin importancia aparente, donde uno debe suplicar una y cien veces, rogar bienintencionadamente que venimos de lejos no por simple curiosidad malsana, sino porque sentimos una profunda admiración hacia el escritor. ¿Cómo explicar ahora lo que para mí supuso aquella primera lectura en París de los versos de Pound, junto a los de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Perse? Un verdadero terremoto anímico.

Uno habla y habla frente a la fachada de la casa sin ni siquiera saber con quién; con alguien —una mujer parece, ¿«esa mujer», a la que se refirió el otro americano?— que responde y niega siempre, escondida detrás de la persiana. Al fin hay suerte: la mujer me recomienda meter una carta por debajo de la puerta, diciendo qué es lo que «verdaderamente» deseo y volver a las cinco de la tarde a por una respuesta.

Pound tiene ochenta y seis años y, naturalmente, yo no quisiera certificar, de una manera absoluta, la claridad de juicio de una persona de su edad. Sin embargo, no hablaría ni de decrepitud ni de locura. Pound no ha perdido sus facultades: tiene una erguida columna vertebral, es muy alto. Anda ligero y el fortísimo vigor de su mano podría ser el de un joven. (Recordemos que no hace muchos años —asombroso y variopinto Poundlograba arrastrar un coche de gruesa cilindrada para sacarlo del fango.) Además de ese apretón con su mano nervuda lo que más impresiona son sus ojos. La suya es una mirada penetrante, dulce y endiabladamente inteligente; una mirada cargada

de humor, pero a la vez como severa en su fondo. Y de un azul tan puro como nunca he vuelto a ver. Es, sí, «el rostro de Caronte», que Cocteau veía en el de Pound.

De alguna forma debe contrarrestar sus silencios. Calla, pero lo pone *todo* en la mirada. ¿Que a su vez lo sabe *todo*? Tampoco creo haber visto una persona con tal capacidad taumatúrgica, que sugiera tanto sin decir nada, que nos ofrezca una sensación de misterio semejante a aquella que él posee. Aun aquellos gestos o actos que se salen de su hieratismo –como el de dedicarnos un libro refunfuñando, con la mano muy firme, o el concedernos, en perfecto español, unas palabras de afecto, o el erguirse sonriendo al final como un águila para darnos otra vez la mano con un brío y una nobleza que nos desconcierta– tienen menos poder taumatúrgico que sus silencios, que ese otro gesto suyo de inclinar su cabeza y callar.

Yo hubiera querido saber algo más de aquel Pound que vino a España a estudiar a Lope de Vega, de aquel Pound, muy *quartier latin*, que se fue andando a Italia, que tradujo a Propertio, a Guido Cavalcanti y a los poetas chinos; aquel Pound que descubrió manuscritos de Vivaldi, que sacó a la luz a Eliot tras reducir a la mitad el texto de su *Tierra baldía* y a quien Joyce –«el nombre de Joyce me sugiere una piedra entre la hierba», había dicho– debió la publicación de su *Ulises*. Pero Ezra Pound ya no habla, se ha negado a hacerlo de una forma rotunda. Nos lo dirá todo con sus ojos, con sus gestos, con su presencia. Le basta dar testimonio de sí mismo con sus visitas a los palacios, iglesias y sacristías de Venecia para asistir a algún concierto. A veces, una vez al año, su escapada al Festival de Spoleto.

¿Por qué calla Ezra Pound? No, él no calla ni por hurañez ni por locura. Él no calla por esnobismo, porque si hay un sacrificio difícil –imposible, diría yo– es el de «hacerse notar» metiéndose en una húmeda callejuela de Venecia y no hablar con nadie. Pound no busca la popularidad. ¿Qué popularidad necesita un poeta que, junto a Rimbaud, ha sido el artífice del lenguaje contemporáneo y el corrosivo transformador de todo lo escrito? ¿Qué popularidad necesita un autor cuya bibliografía suma centenares de páginas? «Tiempo de hablar, tiempo de callar», había dicho a los periodistas que salieron a recibirle en Génova, cuando su barco tocó tierras de Italia, tras abandonar el manicomio. Y cumplió estrictamente la promesa. Callar precisamente en un tiempo en el que todos hablan tanto acabó siendo en él un don.

El silencio de Pound es un silencio sabio. O calla porque le es imposible desenredar ya aquella «madeja» de sus intervenciones radiofónicas por Radio Roma, que él tan peligrosamente enredó, en días críticos, al lanzar opiniones como cuchillos y verdades como puños. Él calla y sonríe. Él calla porque ya nada le interesa, porque lo ha vivido todo. ¿Vivido en la jaula en que fue encerrado en el campo de concentración de Pisa, donde comenzó a esbozar sus *Cantos*? ¿Vivido en un manicomio criminal? Un hombre que no necesita explicarse ni dar explicaciones; un hombre cuya personalidad se multiplica por medio de sus silencios no necesita hacer declaraciones ni insistir en este o

en aquel punto de su vida o de su obra, como generalmente hacen los autores. Ezra Pound calla porque ya no le interesa lo que se pueda decir sobre él.

Probablemente el desentrañar su vida será una de las tareas más apasionantes y dificultosas que les espera a sus futuros biógrafos, aunque alguno ya lo ha intentado. No es mucho lo que se puede aclarar cuando insiste en su silencio. Por otra parte, las personas que lo conocieron, las personas que convivieron con él –los Hemingway, los Lawrence, los Eliot, los Yeats, las personas por él influidas, por él descubiertas–, todas ellas han muerto.

Una poética con rigor

Así justificaba yo, hace aproximadamente un año, el silencio de Ezra Pound. Luego, obtuve algunos testimonios sobre él más «oficiales», como los que concedió su compañera y secretaria a los periodistas. Pound había recibido a los representantes de la Prensa con motivo de cumplir sus ochenta y cinco años, pero una vez más respondió con el silencio a las preguntas de éstos. Olga Rudge dio algunas explicaciones: «No debéis pensar que está al margen del mundo. Siente cada cosa, sigue todo con un inmutable interés. Es como un coche parado en un aparcamiento, pero con el motor encendido. No se mueve, pero trabaja igualmente».

Este silencio –roto a veces con «avaros» monosílabos– no quería, naturalmente, decir que Pound no fuera allá donde su presencia pudiera ser un aval o tener un significado profundo (al entierro de Stravinski, al Festival de Spoleto, a los conciertos y conferencias, pero siempre como mero espectador). Pero ninguna declaración más rotunda sobre su silencio que esas palabras que hemos recordado atrás y que él pronunció regresando a Europa, tras sus doce años de reclusión: «Tiempo de hablar, tiempo de callar».

Pound acaba de morir a la edad de ochenta y siete años. Será precisamente ahora, tras su silencio definitivo, cuando habrá que juzgarle. Desaparecido el hombre, habrá que valorar la obra. Ya no será necesario caer en los extremismos, juzgar como encendidos fanáticos o como inmisericordes detractores. (Eliot había afirmado que Pound era para la poesía de este siglo lo que Einstein para la física. Ehrenburg, por el contrario, dijo que no era más que un acróbata delirante, un payaso cargado de ideas extravagantes. En el medio están los que no opinaron. Ahora serán ellos los que tendrán que responder de su silencio; o, respaldados por la muerte del poeta, ensalzarlo con remordimientos o vituperarlo con libertad.)

No vamos a justificar su obra –práctica tan al uso– porque el poeta ya está muerto. Para muchos, ella reclama una sedimentación de años. (Las muertes de los artistas son ocasiones muy oportunas para ensalzar sus obras, pero también para descuartizarlas.) El paso del tiempo –que en Arte justifica y esclarece el panorama, decanta la autenticidad–

sabr  dar a la obra de Ezra Pound la importancia que ésta reclama. Naturalmente, me estoy refiriendo a la obra en verso y, en concreto, a sus *Cantos pisanos*, obra con la que Pound –después de las *Illuminations* de Rimbaud– da el más arriesgado y ambicioso paso para transformar el mundo del verso, la obra que ha sido reconocida como una suma de la cultura mundial. Acaso sea prematuro acercarse a la «*Divina Comedia* del siglo XX», como alguien la llam .

También para muchos será difícil aceptar los sistemas pedagógicos que (ya a principios del siglo XX) propugnaba Pound en Estados Unidos. La parte más espinosa de su biografía –su posición en la Segunda Guerra Mundial, sus loas a Mussolini, sus acerbos críticas al capitalismo monetarista de su país– resulta igualmente difícil de valorar. Algo del «acróbata delirante», a que hacía referencia Ehrenburg, puede haber en aquel Pound de los años cuarenta.  Y caras pagó sus piruetas!

Es probable que también se refiriera a este Pound su secretaria, cuando afirmaba que su juventud de espíritu le llevó, a veces, a ser un hombre crecido más en superficie que no en una firme y sólida dirección. Pero lo de la «juventud de espíritu» tiene –hablando de poesía– un segundo significado que intentaremos resaltar en las páginas que siguen. Quede, pues, clara la innecesariedad (o la imposibilidad), por el momento, de justificación de ciertos aspectos de la vida y de la obra de Ezra Pound.

Hay, por el contrario, una zona de su obra tan interesante, a pesar del rigor con que nos fue expuesta (siempre el rigor al hablar de Pound) que merece la pena que nos detengamos sobre ella. Me estoy refiriendo a su Poética. Opiniones que él tiene del fenómeno poético las podemos rastrear en todas sus obras y particularmente en sus ensayos; pero fue en la primera serie de éstos, recogidos bajo el título de *The Art of Poetry*, donde se encuentran más perfiladas sus teorías. Una gran labor de síntesis expuesta con un lenguaje cáustico, directo. Notas y capítulos al margen de la retórica común, de la crítica farragosa. «Prohibiciones», «Pr dica a la chusma», « Libros para qué?», «Cómo leer», son breves y mordaces apartados bajo los que se aprietan un sinfín de juicios de la más clara lucidez.

Un ordenado y escueto método de aproximación al fenómeno poético; una evidente (pero difícilísima) pedagogía del buen poetizar, amparada en los autores de todos los tiempos. Puro dogma, si el mismo Pound no nos previniese indicando que nada se debe considerar como un dogma, sino «como el resultado de una larga meditación que viene de otra persona». El suyo es un dogma a la altura de la verdad: «No hagas caso de la crítica de quienes no hayan escrito una obra notable». O: «No emplees una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador». O: «No repitas en versos mediocres lo que ya se ha dicho en buena prosa».

Su poética no es (como frecuentemente –y no sin razón, por cierto– nos la han presentado los neorrom nticos) un fuego fatuo, algo de límites difícilmente precisables. El misterio, para Pound, empieza con el poema escrito y no con la teoría sobre el poema no escrito. Aunque lo parezca, no es la suya una exposición de carácter didáctico. En

Pound los términos «ritmo», «rima», «forma», «prosa», «idioma», no aparecen, como frecuentemente sucede, «manoseados». Él se sirve solamente de la terminología clásica para dirigir su pensamiento. (El recipiente —el vocablo— puede estar desgastado y pasado de moda, pero puede contener aún significados valiosos.) En Pound, el vocablo se trastorna y se transforma.

El poeta deberá conocer los materiales formales del neófito, pero no olvidará que la poesía sigue, a veces, las mismas leyes de la música; es decir, volubilidad y armonía al mismo tiempo. Pound persigue la renovación del verso no a partir de ciegos espasmos, de sacudidas en el aire desde la desesperación. El poeta aprenderá bien la lección del pasado pensando que en los autores aparentemente polvorientos hay siempre un «residuo» que nos puede ser de utilidad. Sea éste de la forma o del contenido de los textos. Así que todo contacto con un poeta valioso dejará «un residuo». Incluso en el caso de que se desconozca la misma lengua del poeta. Hace muy bien Pound en resaltar esa media docena de poemas aprendidos de memoria, aun desconociendo básicamente una lengua que no es la nuestra. Esa aproximación (o *sintonía*) ha podido bastar para extraer lo mejor del mismo.

El aprendizaje poético es un problema *tonal*. Basta la aproximación si ésta ha sido dirigida al meollo del autor. Como una nota musical basta para sugerir el conjunto de una melodía, a través de un solo verso se puede entrever un mundo rico en significados, un microcosmo. Pero no siempre basta ese tipo de aproximación.

Una «vacuna» de autores

Este afán de exposición explícito, aparentemente dogmático, puede resultar oscuro para el que lee. Generalmente, el lector llega al libro con tan polvoriento bagaje previo de teorías en la cabeza que resulta inútil la aproximación. No acepta nada que, en principio, él no tenga escrupulosamente archivado en su mente. Quien así llega a la Poética de Pound no tiene más remedio que aceptar sus teorías o como simplistas o como estúpidas. Su radical exposición irrita; las antiguas e incurables «heridas» del lector común se abren y se resienten ante tanta luz conceptual.

Pero no hay, probablemente, capítulo más irritante que aquel en el cual Pound recomienda los autores de utilidad, los poetas definitivos. Una lista de diez o doce nombres no sería equívoca si cada uno metiera en ella sus autores preferidos, y no precisamente los recomendados por Pound. Pero en éste el gusto no cuenta, y son muy sutiles las razones por las cuales considera imprescindible a Homero y rechaza a todos los dramáticos griegos («Hasta Esquilo es retórico»). Con Homero, sólo salva «cinco o seis páginas» de Safo. Es necesario señalar que Pound no está indicando los autores para un curso de Literatura, una historiografía. Entre los latinos son útiles para él Catulo,

Propertio y Ovidio. De la Edad Media, salva los grandes poetas anónimos anglosajones, provenzales y españoles.

De Italia, Dante y «docena y media más» de poemas, la mayoría de Guido Cavalcanti, el mejor amigo que tuvo el autor de la *Divina Comedia*. Pound hizo incluso una edición de las *Rimas* de Cavalcanti. No sé cuántos poetas italianos considerarían en este momento de «utilidad» extremada los versos del más culto de los *stilnovisti*. Pound no se confunde y quiere buscar en el Renacimiento italiano lo que no habían dicho ni los griegos ni los romanos. (A pesar de que —en apariencia, naturalmente— Dante no sea sino la mezcla, en proporciones convenientes, de San Agustín con los rimadores provenzales.) Y cierra el ciclo de sus recomendaciones con Villon y los «relámpagos» de Rimbaud. Pound cita, de pasada, a otros autores que, bajo ciertos aspectos, pudieran ser también de utilidad (Góngora) y aclara por qué no ha elegido a otros (Shakespeare).

Ya hemos dicho que la enumeración pecaría de caótica y osada si no fuera, en opinión del propio Pound, «el resultado de veintisiete años de meditación sobre el asunto y un resumen de consecuencias». Sin embargo, comprende que ésta no es una razón suficiente para aceptarla. Simplemente sugiere este grupo de poetas como remedio útil, como «vacuna» preventiva contra muchos males.

Su afán es el de ir eliminando los «fósiles» que entorpecen la formación del poeta, subrayando intensamente el error de creer que la lectura en grandes cantidades produce un mayor conocimiento. No se trata, pues, de saber qué autores del pasado debemos adorar (por ser del pasado), ni de saber con cuáles de sus obras debemos de «enmohecernos» para adquirir más gloria y cultura. Se trata de hacer uso de aquellas que nos ayudan a crecer; sin que por ello el nuevo arte deba asemejarse forzosamente al del pasado.

«La poesía es un centauro»

Si la intensidad (condición que la hace superior a la prosa) y la emoción son los fundamentos de la mejor poesía, para Pound la calidad de ésta se encuentra en el *voltaje*; es decir, en la cantidad de energía emotiva que el poeta desarrolla a lo largo de su vida. Pound derrumba el viejo mito de que un poeta lírico bien puede morir a los treinta años, es decir, de que un buen poeta escriba sólo en la juventud. Si en sus primeros años el poeta escribe frecuentemente mejor es porque todo resulta nuevo para él.

A medida que avanza en edad el poeta «necesita un voltaje mayor de energía emotiva». De ser esto verdad, Pound hace bien en afirmar que el gran autor se da después de los treinta años. Si se diera antes, o en torno a esa edad, yo pienso que es —en Keats, en Leopardi, en Rimbaud— porque la energía emotiva del poeta era muy superior a su energía física.

Poetas de este tipo fueron cegados por su propia luz. Pound es más partidario de una

poesía absoluta, vigorosa, que responda a la prueba de toda una existencia. Pero ¿cuántos han llegado al final de la prueba, con tal intensidad de voltaje, sin abrasarse? Ciertamente muy pocos. El resto —es triste reconocerlo— no son sino fuerzas destinadas al fracaso, literatura de segundo y tercer orden. Y aquí el rigor de Pound llega a extremos, a fin de cuentas, justos: «Y si no podemos lograr tal poesía ¡callémonos, por Dios!».

Concebida la poesía como un poderoso fenómeno de los espíritus, debe ser, forzosamente, un medio para mover o modificar el mundo. Pound arremete contra «el lodo de la burocracia literaria», contra «los santones que, en la sombra, manejan el oráculo» y contra (aquí una resonancia de sus antiguas peroratas radiofónicas) «el gusto execrable del populacho para elegir a los gobernantes». Para Pound, si los artistas son las «antenas de la raza» los escritores son los «voltímetros y los manómetros de la vida intelectual de una nación».

En tal caso ¿cuáles no serán las responsabilidades de un verdadero escritor para con su nación, para con los que le escuchan, para con los que le leerán cuando él esté muerto? Un falso artista puede entusiasmar y engañar a un público de varias generaciones; en la misma medida, un autor puede estar sepultado en el olvido el mismo tiempo que le tocó vivir (las obras no editadas en vida de autores como Juan de la Cruz o Góngora lo prueban entre nosotros).

La verdadera obra del poeta nace, pues, del temple vital, del paso del tiempo. Pound reconoce como vergonzosa cualquier obra que no progrese crecientemente. En definitiva, se debe subrayar que la poesía es un arte difícil y no un pasatiempo. («Se necesitaron dos siglos de la Provenza y uno de la Toscana para desarrollar los instrumentos que utilizó Dante en su obra maestra.») Pound sólo pretende una cosa con sus «recetas» incisivas y escuetas: evitar en el futuro los «crímenes de producción».

Ezra Pound ha muerto sin la concesión del Premio Nobel. También, probablemente, sin la presencia en su entierro (al menos estas dudas se planteaba la Prensa en aquellos días) de un representante oficial de su país, Estados Unidos. ¡Cosas de los hombres! «Es obvio que no todos habitamos el mismo tiempo», hubiera vuelto a repetir, sin pestañear, para sí el propio Pound. Acaso, simplemente, se ceñiría a rumiar aquel verso de Duhamel que él admiraba:

Mais d'abord il faut être poète.

No otro rigor, no otro autoritarismo sino aquel dirigido a la creación de una gran Poética; aquel mismo buen rigor que él había usado con su amigo Eliot, cuando le devolvió, como ya hemos dicho, el texto original de *The Waste Land* reducido en su extensión a la mitad. Aquella autoridad que le llevó a admirar a Henry James, pero no a imitarlo.

La poesía trascendente de Pessoa-Caeiro

A lo largo de los últimos años, la poesía de Fernando Pessoa ha sido reconocida por los lectores españoles con una atención más que notable. Estamos hablando siempre de una atención prestada preferentemente por los lectores de poesía, por esa «inmensa minoría» a la que hizo referencia en feliz expresión nuestro Juan Ramón Jiménez. No vamos a recoger ahora aquí todos los datos de esa influencia –alentada sobre todo por la aparición de determinados estudios y traducciones–, pero sí señalaremos, por extremados en el tiempo, algunos.

El interés hacia Pessoa en lengua española se había vislumbrado en los años cincuenta con la publicación de algunos de sus poemas en revistas literarias y, antes, en 1948, con un temprano ensayo de Ildefonso-Manuel Gil. Vendría luego el excepcional texto de Octavio Paz sobre el poeta portugués, editado primero como prólogo a la *Antología* de Pessoa de la Universidad de México (1962) y luego recogido en su libro *Cuadrivio* dos años después. Otra edición clave, ya en España, sería la *Antología de Álvaro de Campos* publicada por José Antonio Llardent. Una confirmación de este rescate de la persona y de la obra de Fernando Pessoa iban a ser los estudios y traducciones emprendidos por Ángel Crespo, comenzando por su antología *El poeta es un fingidor*, seguida por su edición del *Libro del desasosiego* y por la biografía *La vida plural de Fernando Pessoa*, que ahora acaba de ser reeditada.

Sin embargo, la versión definitiva del *Libro del desasosiego* nos la daría Perfecto E. Cuadrado unos años después. Un buen complemento de estas ediciones serían las más recientes versiones realizadas por Ángel Campos Pámpano de las *Poesías completas de Alberto Caeiro* y de la antología *Un corazón de nadie*. También supusieron hitos de excepción los números monográficos que dedicaron a Pessoa dos revistas literarias españolas, *Anthropos* (1987) y *Poesía* (1980 y 1995), este último número coordinado por Llardent.

Antes de estas ediciones ejemplares había habido una aproximación notable y secreta de los poetas españoles a la poesía escrita en el original portugués de Pessoa y, por lo que a mí respecta, guardo con afecto los volúmenes de *Obras completas* editados por Ática que me regaló el poeta y traductor portugués José Bento, en los que aprendí a amar a Pessoa en su lengua; una presencia –como tantas otras de Portugal– que los españoles hemos tenido a la vez tan cerca y tan lejos.

Lo cierto, en este sentido, es que la obra de Pessoa es probablemente –junto a la de

Miguel Torga— la que mejor ha permeabilizado poéticamente esa siempre insuficiente aproximación de nuestras dos culturas. Últimamente, otro poeta recientemente fallecido, Eugénio de Andrade, se ha venido a sumar a estos tres autores esenciales que nos han hecho amar, de manera muy especial, no sólo la lengua portuguesa, sino la poesía como fenómeno anímico y vital, como algo que rebasa con creces los límites de un simple género literario.

Dejamos atrás estos testimonios que nos remiten a la aceptación por nuestros traductores y lectores de la obra de Fernando Pessoa para reparar en la sintonía, real o velada, que guardan con el autor portugués algunos escritores españoles del siglo XX; sintonía, a mi entender, no muy frecuente o influyente, acaso por esa personalidad tan original y vigorosa que muestran la poesía y la Poética de Pessoa, que se prestan muy mal a la imitación y que, como todas las obras poéticas grandes, no siempre resulta fácil aceptar su influencia sin causar grandes daños en la obra del poeta que la recibe.

Dos son, a mi entender, los poetas españoles que, por razones diversas, se encuentran en sintonía con la obra de Pessoa: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. El caso de Antonio Machado es significativo porque coincide con Pessoa —de un modo del todo inconsciente— en la utilización de los heterónimos. Ambos van a utilizar este recurso literario para expresar otras *voces* que latían en su interior y que pugnaban por expresarse.

El heterónimo le permite a estos autores, como ha señalado Octavio Paz, mantenerse entre «la irrealidad de su vida cotidiana y la realidad de sus ficciones». Incluso los heterónimos eran considerados por el mismo Pessoa en una carta que le dirige a su amigo Cortes-Rodriguez «como personas reales, tan vivas y activas como él mismo». Por eso, los heterónimos son también los primeros destructores del yo y el camino para alcanzar una «identidad perdida».

En un gran gesto de libertad creadora, evitando lo monocorde, Pessoa y Machado dejan hablar a sus otros poetas, que eran y que a la vez no eran ellos mismos. Habrá, sin embargo, a mi entender, en esa utilización de los heterónimos un sentido distinto. A través, sobre todo, de las figuras de Juan de Mairena y de Abel Martín, pero también de otras figuras menores —como las de Meneses, Torres, Cifuentes, incluso la de otro «Antonio Machado» muerto «en fecha todavía no precisada»—, el verdadero Antonio Machado fue dando vida a otros poetas que había en él, pero sobre todo (y aquí está la diferencia con los heterónimos de Pessoa) para expresar ideas sentenciosas y, en su mayoría, de raíz y tono popular; estilo y temas que tenían su origen, como sabemos, en ese precursor que había sido su padre, el folclorista Antonio Machado Álvarez. Los heterónimos o complementarios le sirven a Machado para dejar hablar al filósofo tardío que hubo en él, o que él quiso ser. Para ello, utilizará también un tipo de ensayo ameno y sensible, traspasado de humor y de sabiduría popular del que su *Juan de Mairena* sería el resultado más sobresaliente.

Mucho más de contenido, mucho más sutil y profunda, me parece a mí la sintonía que

hay entre ciertas zonas de la poesía de nuestro Juan Ramón Jiménez y la de Fernando Pessoa, especialmente el más depurado y metafísico, que a mi entender es el que revelan los poemas de Alberto Caeiro. Como en los poemas de Pessoa-Caeiro, los del último Juan Ramón Jiménez –los de sus libros *En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante*, *Animal de fondo* y *De ríos que se van*– muestran una llamativa sintonía, por su pureza de lenguaje, por su afán de fundir pensamiento y sentimiento por esa mezcla tan especial de panteísmo, religiosidad y paganismo que da lugar a un innegable testimonio de sabiduría. Poesía *esencial* es lo que, en suma, sin más, encontramos en ambos poetas.

Para valorar esta sintonía entre el poeta portugués y el español debemos recordar ahora un tipo de atomización que no es la de los nombres, sino la del yo poético, el cual –a partir de los estudios de Sigmund Freud, pero sobre todo de la posterior «psicología profunda» de Jung y de la «psicología transpersonal» de nuestros días–, no es una unidad expresiva monocorde sino que se diversifica y tornasola en otros yoes, en otras voces interiores de muy honda significación.

(Digamos, sin embargo, a propósito de Freud que Pessoa detesta el freudismo por «estrecho e imperfecto» y porque no puede darnos «la clave de la complejidad del alma humana». Es significativo, sin embargo, que Pessoa leyera, como nuestro Vicente Aleixandre, muy tempranamente la obra del psiquiatra vienés. Aleixandre lee a Freud gracias, sobre todo, a que la primera edición que hubo en el mundo de sus *Obras completas* fuese precisamente la española de Biblioteca Nueva. El mismo Freud se había sorprendido gratamente ante la aparición en España de esta precoz edición de la totalidad de su obra. Luis Cernuda nos recordará precisamente que había visto en casa de Aleixandre esta edición de Freud.)

El yo poético, en definitiva, se fragmenta en Pessoa y en los escritores en general de las primeras décadas del siglo XX y, al fragmentarse, se enriquece y nos enriquece. Un ejemplo significativo de ello lo observamos en Juan Ramón, en un temprano romance de sus *Jardines lejanos* en el que el yo del poeta se desdobra en un sentido muy de Pessoa:

¿Soy yo quien anda esta noche
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín
al caer la tarde? Miro
en torno y hallo que todo
es lo mismo y no es lo mismo...

Dos sintonías más con los mundos de Pessoa subrayaría yo en el panorama de la poesía española contemporánea: el latido existencialista de Álvaro de Campos en un libro como *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y el irracionalismo y el surrealismo de un poema como «Salutación a Whitman», de ese mismo heterónimo, con el libro *Poeta en Nueva York*, que Federico García Lorca publicaría catorce años después.

Los rasgos futuristas de Álvaro Campos nos podrían llevar también a compararlos con algún otro autor de vanguardia español, pero sólo ahondaríamos en los aspectos formales y éstos no son el propósito central de este ensayo. (Por lo demás, habían sido dos amigos de Pessoa, Almada Negreiros y Sá-Carneiro los verdaderos promotores de la aventura futurista portuguesa.)

Pocas más resonancias españolas, o sintonías con autores españoles podríamos encontrar en Pessoa. Su cosmopolitismo anglófilo seguramente sintonizaba mal con aquella España de la que su amigo Sá-Carneiro le daba cuentas desde Barcelona, por carta, de una manera desesperada, y no mucho antes de que se suicidara. Por cierto, Sá-Carneiro le envía con una de aquellas cartas últimas el recorte de un artículo de Unamuno que sin duda Pessoa leyó.

Los heterónimos utilizados por Fernando Pessoa –al menos los tres más significativos, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis– constituyen no sólo agrupaciones muy contundentes y unitarias de poemas, sino verdaderas Poéticas dentro de la Poética global del autor. De hecho, si dividimos su obra poética en cinco grandes zonas, veremos que la primera y la última –las que Pessoa recoge con su mismo nombre– quedan notablemente disminuidas o atenuadas ante esa personalidad fuerte y original que suponen los poemas de sus tres grandes heterónimos.

Sólo poemas excepcionales de Álvaro de Campos, como el titulado «Lluvia oblicua», la «Oda triunfal», que tanto nos remite a Walt Whitman, «Tabaquería», el «Magnificat», o los de la serie tardía y esotérica de «Mensaje», logran distraer nuestra atención del Pessoa de sus otros heterónimos, y nos lleva a pensar que nos hallamos ante un creador exclusivo, autónomo.

También ese texto agrio y satírico que es su «Ultimátum» me recuerda a mí al Giacomo Leopardi desesperado y final que escribe en Nápoles, en sus últimos días, las octavas de sus *Paralipómeni*, amarga diatriba, como la del portugués, contra la humanidad. También por lo que supone de síntesis de la sabiduría hallada muy pronto por Alberto Caeiro, recordaré aquí otro poema de Álvaro Campos, «Lisbon Revisited», uno de sus textos más perturbadores por su carga emocional y sobre todo por lo que acabo de decir: por ser resumen de todos los heterónimos contrapuestos y de las muchas contradicciones vitales y literarias del propio Pessoa.

No hay que olvidar tampoco otros dos heterónimos –éstos más cercanos al Pessoa pensador y que son los que refuerzan teóricamente su ideario– que fueron António Mora y Baldaya, muy cercanos los dos con sus teorías, como veremos, al núcleo esencial de la poesía de Alberto Caeiro. A ellos tendríamos que sumar a Bernardo Soares, el «ayudante de contabilidades» que se declara expresamente autor del delicioso diario que es el *Libro del desasosiego*, pero no cabe confundir a Soares con un verdadero heterónimo.

Así lo declara expresamente Pessoa en otra de sus cartas: [Soares] «es un semiheterónimo, porque no siendo su personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella». Estamos, por tanto, ante «una personalidad literaria»

y no ante un simple heterónimo. Chevalier de Pas, Vicente Guedes, Alexander Search, Coelho Pacheco o Thomas Crosse, serían otras «máscaras» menores.

En cualquier caso, lo que es significativo subrayar es que heterónimos y pseudoheterónimos, sus personajes y el mismo Fernando Pessoa, confluyen al unísono hacia el magisterio de Alberto Caeiro –el «maestro», no lo olvidemos, de todos ellos– como hacia un imán. (Con los heterónimos más notables compuso Antonio Tabucchi una deliciosa narración, *Los últimos tres días de Fernando Pessoa*. En este relato, Pessoa recibe, en su lecho de muerte, la visita de esos queridos seres de ficción que vienen para despedirse de él.)

Corremos el riesgo de caer en el tópico o en la interpretación fácil si consideramos la poesía de Álvaro de Campos como existencialista, la de Ricardo Reis como expresión de un clasicismo bucólico y pagano, fruto de la lectura de la *Antología Palatina*, y la de Caeiro como la de un realista radical con tintes igualmente neopaganos y panteístas.

En cada uno de estos heterónimos hay a su vez otras ricas corrientes expresivas, otros significados, otros Pessoas; aunque frecuentemente éste guste confundir al lector, utilizando incluso para ello a sus heterónimos como prologuistas, epiloguistas o intérpretes críticos de sus propios poemarios. Algo que, en mucha menor medida, también hizo Machado al acompañar los poemas de sus heterónimos con notas biográficas más o menos estafalarias.

En modo alguno, como señala Paz, cabe confundir el sentido de los heterónimos de Pessoa –verdadera necesidad de su ánimo creador– con «antifaces literarios». Y la grandeza, en concreto, del heterónimo Caeiro radica en que éste es el maestro no sólo de los restantes heterónimos pessoanos sino acaso el maestro –indirecto, recreado– del propio Fernando Pessoa.

Este magisterio esencial es el que precisamente obliga a Caeiro a desprenderse de ideas, tendencias, grupos e influencias, para abocarse a la nada, a no creer en nada y de esta actitud –¿mística?– extraer la gema de su sabiduría. Hay en el fondo de la poesía de Caeiro un gran deseo de verdad, de confirmación definitiva del saber humano y de su saber. Por eso, hablaremos tan exclusivamente de sabiduría al aludir a él.

La poesía se torna también así no sólo expresión de simples sentimientos, sino una vía de conocimiento en la que el sentir y el pensar se funden y se confunden de una manera maravillosa. Resulta así la poesía no sólo algo que atañe exclusivamente a lo literario, sino a la vida, a la profunda experiencia de *ser*. Bajo este punto de vista, los poemas de Alberto Caeiro suponen, en mi opinión, una de las cimas más altas a que ha llegado la voz de un poeta, pues en ella la experiencia creativa y la experiencia vital se funden de una manera maravillosa; una voz que está traspasada por una sabiduría sutil e ilimitada, y que posee, en la mirada que contempla –en la mirada que contempla el mundo con compasión y piedad, con aceptación plena– su primer recurso expresivo.

Contemplar. Este término es clave en los poemas de Alberto Caeiro y en su vía de

conocimiento, en la indagación metafísica que suponen tales poemas. Pues contemplar, como nos dijo nuestro Fray Luis de León, no supone sino un *templarse-con* la realidad que nos rodea. Se ha hablado de realismo extremo, radical, a la hora de interpretar los poemas de PessoaCaeiro, pero a mi entender esa visión casi fotográfica, simplista y traspasada muchas veces de ironía, es engañosa. Lo que en realidad hace este modesto y solitario poeta –volviendo a la expresión de Fray Luis, que ya hemos recordado atrás–, es *templarse-con* la realidad que sus ojos ven, trascender precisamente esa realidad sin dejar de partir de ella, sin dejar de renunciar a ella.

Es por esta razón que yo he puesto al frente de este ensayo el calificativo de *trascendente* para definir los poemas de Caeiro. Lo trascendente que, en modo alguno, supone lo evasivo, lo utópico, lo evanescente, sino un fruto enriquecido de la realidad, una interpretación y una metamorfosis de la misma que, a la vez, paradójicamente, no renuncia a aceptarla tal como es.

Aceptación. He aquí otro de los términos clave a la hora de valorar el mundo contenido en los poemas de Caeiro. La aceptación que, ya lo dijimos atrás, es sinónimo de mirada comprensiva, compasiva, piadosa. El mundo, sorprendentemente, parece estar bien hecho en esos poemas y el poeta sólo está destinado a transmitirnos con simplicidad de lenguaje y sabiduría extrema su verdad. Son por tanto los poemas de Pessoa-Caeiro un paradigma no sólo dentro de la poesía de Pessoa y de la poesía portuguesa, sino de la poesía de todos los tiempos.

Tendríamos que remitirnos, en la teoría, a corrientes fértiles como las del neoplatonismo, el epicureísmo o el estoicismo, a poéticas orientales o místicas, para poder interpretar bajo una óptica fiel dicha poesía. En lo que al neoplatonismo se refiere, el mismo Pessoa se reconoció expresamente así: [Soy] «un místico intelectual de la raza triste de los neoplatónicos de Alejandría [...]. Creo, como los neoplatónicos, en el Intermediario Intelectual, Logos en el lenguaje de los filósofos, Cristo (después) en la mitología cristiana».

Pero, desde el punto estrictamente literario, sólo podríamos recordar los textos y el espíritu de la poesía y del pensamiento primitivos orientales o de los místicos sufíes, para poner de relieve fidedignamente lo que Caeiro ha querido decirnos en estos poemas. Por eso, en mi opinión, estamos ante poemas que se hallan mucho más cerca del espíritu místico que del pagano. De un misticismo, eso sí, como el de los búdicos: sin Dios; o en el que a veces asoma un Dios muy peculiar y nada ortodoxo.

Ya desde su misma creación, estos textos se nos ofrecen como reveladores. Sabemos que una gran parte de los poemas de Caeiro los escribe Pessoa de un tirón, lo que nos remite a la creación en su estado puro, instintivo, plenamente inconsciente, y completamente alejado de las influencia literarias, clásicas o modernas, de todo tipo. Los poemas de Caeiro son un don, y el poeta parece haberlos recibido como un don. Es más, él refrenda este estado especial creativo diciéndonos que fueron escritos en un estado de «éxtasis». De ese momento nos dejó Pessoa una descripción muy precisa en una de sus

cartas. En ella, no sólo nos señala la fecha de composición de los poemas de Caeiro – 1912– sino que nos dice que «fue el día triunfal de mi vida y no tendré otro así».

De muchas cosas es expresión esta poesía, pero sobre todo es certera y sorprendente por su gran afán de *Unidad*, término este, sí, de estirpe netamente oriental y neoplatónica, pero que en Pessoa posee un sentido muy peculiar, pues sus poemas se ven traspasados a la vez por rasgos muy occidentales y del mundo contemporáneo, como la paradoja, la ironía e incluso el leve humor.

Hay también en estos poemas un grande, desmedido amor a la naturaleza, que en modo alguno es expresión de un bucolismo y de un paganismo a lo Ricardo Reis, o de un romanticismo trasnochado; tampoco de ese realismo de corte costumbrista y rural que a veces encontramos en la literatura portuguesa del XIX y, en concreto, en la narrativa.

Se ha hablado hasta la saciedad del paganismo o del neopaganismo de Pessoa (y en concreto del de los poemas de Caeiro), pero en realidad este tema es más relativo y sutil de lo que parece; es engañoso. Pessoa-Caeiro va más allá del paganismo, como veremos. Así lo creía también Ángel Crespo cuando nos dijo: «Caeiro había echado con su obra poética los cimientos de un nuevo paganismo, cuyo espíritu era anterior, por su simplicidad e ingenuidad, al del clasicismo grecorromano». Enseguida veremos qué referente hubo antes del paganismo grecolatino, de un paganismo meramente literario. Además, no cabe aludir sólo a un único paganismo, sino a varios, según el heterónimo que el autor utilice.

Tampoco se debe hablar a la ligera de panteísmo. La hondura, el contenido de los textos, no nos lo permite, aunque en tantos momentos –sobre todo en los descriptivos– así nos lo parezca. Se podría hablar, en consecuencia, como se ha hecho, de una «religiosidad indefinida»; pero tampoco cabe contemplar bajo esta luz el mensaje último de estos poemas.

Por utilizar una expresión junguiana, Pessoa sí recurrirá a un cierto «Cristo órfico» para provocarnos e irrumpir bruscamente en el paganismo de estirpe grecolatina, sensual, de los poemas de Ricardo Reis. Tampoco encontraremos en los poemas de Caeiro ni una gota de ideologías políticas o de materialismo, burgués o marxista, por más que esa exaltación radical de la realidad se pudiera prestar engañosamente a ello. Por cierto, de la expresión «poeta materialista» se reiría Pessoa, por boca de Álvaro de Campos, con estas palabras: «Eso [del materialismo] es muy estúpido. Eso es cosa de curas sin religión».

Hay incluso una premeditada «incultura» en la base de estos poemas, pues Pessoa nos dice que Caeiro, que vive en el campo, es incluso un hombre de «escasa formación». Además, para complicar aún más la personalidad de este heterónimo añade que es un tuberculoso, que tiene la salud delicada, impropia de un labriego o de un monje; personajes, por cierto, a los que también parece asemejarse el protagonista de los poemas. Nada hay tampoco de fácil romanticismo, o de trasnochada bohemia, en el

hecho de que el poeta sea un enfermo, sino que –otorgándole esa condición– tensa aún más, ante nuestros ojos, esa existencia extremadamente lúcida.

Pessoa-Caeiro intenta de continuo trascender la realidad, por más que, a la vez, la asuma con naturalidad y dulzura. Para ello, el autor descenderá bruscamente del paraíso hallado y nos dirá que, además de haber escrito «de un tirón» y como en «éxtasis» sus poemas, los ha escrito «para gastarle una broma» a su amigo Sá-Carneiro. El «guardador de rebaños», el «pequeño filósofo» campesino, desciende de golpe de su verdad, ironiza con la sabiduría hallada y, de nuevo, nos vuelve a recordar a los monjes-poetas errabundos, a los contemplativos del Oriente.

Y, en concreto, nos recuerda una filosofía que no es tal filosofía, pues es profundamente asistemática: la del taoísmo y la de los taoístas, la de Lao Zi, la de Chuang Zu, la de Lie Zi. Revelación del alma del mundo, eternidad inmóvil, guardarse del actuar, nada de virtudes artificiales, fusión de cuerpo y espíritu, exaltación y goce de la naturaleza y de sus símbolos, dualidad y armonía, mirada compasiva, aceptación..., son características esenciales del taoísmo que coinciden plenamente con el *espíritu* de los textos de Caeiro.

Ya hemos hablado del «guardador de rebaños» para aludir a la primera de las secciones del libro; a ellas seguirán «El pastor amoroso» (el recuerdo de lo que Reis llamó un «breve y misterioso enamoramiento») y los «Poemas inconjuntos», triple expresión de un único afán de pureza formal, de belleza y de verdad. Más sorpresas y paradojas nos encontramos en las tres secciones: la sabia y profunda poesía de Caeiro la escribe Pessoa nada menos que en 1914, cuando el poeta tenía tan sólo veintiséis años.

Y aquí es donde tenemos que recordar lo que Ángel Crespo reconoció como la «alta iniciación» de Pessoa. O, por decirlo de una manera más directa, y en una sola palabra, su *genio*. Así que el autor de estos poemas puede ser un inexperto social, se verá asaltado por la enfermedad y la soledad, pero ya es muy tempranamente un *iniciado*.

Nada tiene que ver este término con otros que podrían relacionarlo con el Pessoa esotérico o gnóstico, el que tenía fe en las creencias astrales, el interesado por las ciencias ocultas, el de sentido órfico y el que parece querer creer en una «nueva religiosidad». El gran crítico Eduardo Lourenço ha llegado a decir sobre el ocultismo de Pessoa: «No hay en toda la poesía de Fernando Pessoa nada más afirmativo que la pulsión ocultista».

¿No encontraremos en los poemas de Caeiro –nos preguntamos nosotros– el reverso verdaderamente fértil de esta pulsión, de este buscar por caminos esotéricos lo que le había concedido de manera simple y directa la poesía al humilde Caeiro, el «guardador de rebaños» y, no lo olvidemos, el jovencísimo poeta de veintiséis años? El iniciado que intuimos en los poemas de Caeiro posee una significación profunda: estamos, sin más, ante un ser que ha dado con la verdad de la vida, al menos hasta donde un ser humano puede dar con esta verdad. Y nos la transmite en versos, y la fija en paradojas.

El «guardador de rebaños» posee también su propia Poética, que nos la revela

enseguida con no menor radicalismo: *Ser poeta não é uma ambição minha. / E' a minha maneira de estar sòzinho* («Ser poeta no es una ambición mía. / Es mi manera de estar solo»). Pero en esa soledad, el poeta no se ciñe a sentir, sino que también hace lo posible por no pensar; porque pensar, nos dice, «es no comprender». Y añade con ese radicalismo tan suyo, tan extremado: porque «pensar es estar enfermo de los ojos». (Aquí nos encontramos con una nueva invitación no a un mirar «enfermo» sino al contemplar sabio, al *templarse-con* la naturaleza a que se refería el maestro Fray Luis de León.)

El no actuar, el no pensar –es decir, el no pensar de manera correctanos remite de golpe a un concepto taoísta, al *wu wei*: al no intervenir, para dejar que la naturaleza y los seres fluyan y confluyan; una imagen esta de raíz también heraclitiana, resonancia que Caeiro nos recuerda con su imagen del río que fluye. Este no pensar fértil a que nos conduce Caeiro con palabras extremadamente llanas y claras, guarda muchas más similitudes –otra vez– con el pensamiento taoísta, algo que un día me gustaría estudiar con detenimiento. Y no sólo porque nos pida cerrar los ojos para mejor conocer sino porque le da la vuelta a los conceptos de la razón común. Así, cuando nos dice que «bastante metafísica» es ya la de «no pensar en nada». O que el «único misterio» de la vida es que «haya alguien que piense en el misterio».

Pero aunque lo parezca, no estamos ante un pensar negador, ni es el pensar evasivo del asceta, ni el religioso lleno de derivaciones teológicas. Lo sorprendente es que el «guardador de rebaños» tiene siempre sus pies bien arraigados en la tierra. Por eso, para él –cito sus versos–: «la luz del sol vale más que los pensamientos /de todos los filósofos y de todos los poetas. / La luz del sol no sabe lo que hace / y por eso no se equivoca y es común y es buena». Y remacha rotundamente: «El único sentido íntimo de las cosas /es que no tienen ningún sentido».

No es, como vemos, este no pensar ni esta ausencia de sentido la del racionalista, ni la del ateo, pues el poeta *cree*; cree en lo que ve, en lo que sabrosamente experimentan sus sentidos y acepta lo que simplemente *es*. Y aquí tendríamos que recordar aquella máxima del poeta sufí de que la naturaleza es, sin más, un «libro abierto»; un libro que el ser humano sólo tiene que *leer* correctamente a través de signos y de señales, de símbolos. Algo que, con otras palabras, nos sugeriría nuestra María Zambrano al decirnos que los símbolos que nos ofrece la naturaleza en la contemplación son los que nos sirven para «desvelar los misterios». No otra cosa hace Caeiro: desvelar o deshacer misterios a través de la simple y pura contemplación de los símbolos que gratuitamente le ofrece el libro abierto de la naturaleza.

Sin embargo, desde sus olvidos, este modesto filósofo que es el «guardador de rebaños» no duda lo más mínimo en afrontar con sus versos los temas más delicados, comenzando por el de la misma Divinidad. A veces, cuando Caeiro nos habla de Dios nos parece que se está comportando como un panteísta pleno, pues Dios es para él sinónimo de flores y de árboles, de los montes y del sol y del *luar*.

Pero vemos enseguida que su identificación con el Todo tiene un sentido más práctico, más de experiencia que se vive que de un simple especular. Aquí la sintonía está más cerca de la profunda experiencia de los místicos y, otra vez, de los taoístas y de los búdicos, pues el conocimiento de la Divinidad no es sino una segura y profunda experiencia personal, *interior*.

Caeiro nos dice entonces que cree en Dios «a todas las horas», porque su «vida entera» –subrayo, *su vida*– «es una oración y una misa, / y una comunión con los ojos y con los oídos». Otra vez, nada hay de teoría o de escapismo en sus ideas, sino de plena identificación, de plena inmersión en lo más real. Y vuelve a rematar sus sutiles pensamientos con otra paradoja radical. El poeta remonta los problemas más extremados recurriendo otra vez a la paradoja, a aquella «voltereta» que daban los condenados de la *Commedia* dantesca. (No olvidemos, por cierto, un detalle significativo que Mora nos recordó: que fue un deseo de Pessoa traducir la *Commedia* de Dante.)

Alberto Caeiro nos llevará también a un terreno que es el central del libro y el central de su conocer: el que nosotros hemos llamado de la *aceptación* y el que él reconoce como «inocencia». Inocencia que para él también será sinónimo de «amar». El poeta es un «enfermo», pero sabe reconocer el significado de la salud en los árboles y en los pájaros, y si en un fugaz momento de desesperación se ve obligado a rezar, a recurrir a la plegaria, será haciéndola descender.

Ejemplo de ello son las alusiones del poema que dedica a Santa Bárbara; por cierto, uno de los pocos nombres propios que aparecen en un libro lleno de nombres comunes. «Me puse a rezar a Santa Bárbara –escribe– como si fuese la tía vieja de cualquiera.» Este radicalismo que atenúa la ortodoxia y la grandilocuencia religiosa se nos muestra también en ese momento en el que el poeta quisiera que su vida fuese simplemente como una «carreta de bueyes», que avanza lentamente mientras tira de su propia existencia.

Su inocencia, en definitiva, no es otra que la del niño, el cual se diviniza a través de la simplicidad de su mirada y de la plena aceptación del mundo. Aquí cabe recordar otra de las sintonías que encontramos entre Pessoa y nuestro Juan Ramón, entre «el niño tan humano que es divino» –el «Niño Eterno» de que habló Fernando Pessoa– y el «niño-Dios» juanramoniano.

Esta condición de niño-sabio la debe fundir la persona Pessoa con el ser del poeta, de tal manera que esta misma condición de niño es –escribe– «mi cotidiana vida de poeta, / Y porque él siempre va conmigo / Es por lo que yo soy poeta siempre». Es precisamente este niño el que, en una imagen de eco agustiniano, señala con «su dedo», en otro poema de Pessoa, la dirección de la mirada del poeta: la sabia dirección de lo verdadero.

El hombre-niño adquiere su significación más honda incluso en el momento de la muerte. Y aquí el eco que nos llega es unamuniano, el del ser final que se abre al «pecho» divino, al «misterioso hogar»; aunque en su poema Miguel de Unamuno estuviese pensando en el «Padre eterno» y Pessoa en el hijo para anularse

definitivamente, humanamente, sabiamente. Escribe éste: «Cuando me muera, hijo mío, / Sea yo el niño, el más pequeño. / Cógeme en brazos / Y llévame dentro de tu casa». Y en una nueva señal de humilde teología termina: *Ésta é la história do meu Menino Jesus* («Ésta es la historia de mi Niño Jesús»).

Sin embargo, esta necesidad no ya de ser niño, sino de sentirse plenamente niño nos la pondrá Pessoa sobre todo de relieve en un angustiado y desgarrador poema escrito en francés sólo dos meses antes de su muerte y que arranca así: «Mamá, mamá, / Tu pequeño niño / se ha hecho grande [...] Desde cualquier parte que tú me escuches / Mira: yo soy siempre tu niño, / Tu pequeño niño / Que se ha hecho grande, / Y que está lleno de lágrimas y de dudas».

La tierra será, sin embargo, la expresión extremada de lo divino en ese momento en el que va a llegar la muerte: «Me comería la tierra –escribe–, iría derecho hacia el corazón de la tierra como el alma hacia Cristo». La religión al uso se ve, pues, continuamente rebajada en aras de una mayor autenticidad. Porque la religión verdadera será para él, como afirmó su heterónimo Mora, sobre todo «unidad de pensamiento».

Pero no debemos olvidar esa otra expresión de una religiosidad simplemente humanista que brilla en Caeiro y que hace que la Virgen no sea para él otra cosa que «un mendigo», una pobre mujer que anda por los caminos «socorriendo a los niños maltratados». La religión, en suma, suponía para el poeta lo que el prologuista Reis escribe: [tenía] «una intuición sobrehumana, como las que fundan religiones, pero a la que no le va nada el nombre de religiosa, porque rechaza toda religión y toda metafísica». No olvidemos que es ya Caeiro –el más ambicioso de sus heterónimos– el poeta que está prologando Reis con estas palabras.

La mirada pura de Pessoa-Caeiro va, pues, resolviéndonos los más grandes enigmas del ser y a la vez deshaciéndonos esa realidad que creemos que es toda la realidad, la única realidad posible, pero que no lo es. El piano queda anulado por la música del oído, todas las «máquinas», dice él, de la felicidad nada son al lado de la felicidad del que ama, y todos los signos de solidaridad nada son al lado de ese hermanamiento de los hombres bajo el «bendito» sol que baña todas las tierras por igual.

Por eso, los versos de Caeiro trascienden esa realidad engañosa nuestra y nos ponen en comunicación directa con una realidad más profunda, más sabia: con una realidad *última*. Cuando Caeiro nos dice que no piensa con su cabeza sino «con sus ojos y con sus oídos, con sus manos y con sus pies, con su nariz y con su boca», vuelve a recordarnos la identificación plena de los primitivos orientales con la naturaleza.

El hombre sólo es entonces el microcosmo del macrocosmo, deviene una especie de energía que serena, y sana, y hace feliz. Caeiro no rehúye la realidad sino que –tumbado sobre la hierba, como nos dicen sus versos–, todo su cuerpo «está tumbado sobre la realidad» y, además, añade –con ese sentido de globalidad que le caracteriza–: «conozco la verdad y soy feliz». Es decir, el vivir es de nuevo para el poeta un conocer y un gozar: una maravillosa forma de *plenitud*.

Microcosmo es también la aldea en que vive el «guardador de rebaños», pero no nos olvidemos que esa aldea resume el universo. Caeiro nos lo recordó en otro de sus versos: «Desde mi aldea veo cuanto desde la tierra se puede ver del universo...» ¿Y no estará – en este verso concreto de Pessoa-Caeiro– el origen de una iluminadora frase que Miguel Torga escribió en su *Diario*: «Lo universal es lo local sin paredes»? Lo cierto es que la mirada que sabe contemplar correctamente universaliza cada rincón del mundo, por más apartado que éste se encuentre.

Este afán de naturalidad, de serenidad, de verdad humilde, que traspasa todos los poemas de Alberto Caeiro, nos remite una vez más al *ser* del pensamiento primitivo oriental y a la contemplación compasiva de sus poetas. El ser humano aparece, bajo tal óptica, necesitado de muy pocas cosas.

A veces Pessoa las resume en una sola: en esa actitud, dice, «de ser natural y sereno / en la felicidad y en la infelicidad». Ello nos lleva a otro concepto de raíz oriental y también muy de Caeiro: a la bipolaridad de todo, al asalto continuo de los extremos en la vida, que ambos –orientales y Pessoa– resuelven por la vía de la *unificación*, por la vía de esa armonía en el ser y en el estar que es la única que puede deshacer los terribles contrarios.

Todo en la vida es dualidad. Desde los orígenes de los tiempos el ser humano no ha hecho otra cosa que debatirse desesperadamente entre extremos. El don de los poemas de Caeiro radica en que también nos ofrecen remedio para esta manera erizada del vivir de los humanos. Al fondo de esta terrible dualidad, de este enfrentamiento que parece ser consustancial a los humanos, está el dolor, lo que también Pessoa reconoce como «el mal del mundo». Y para este mal también nos da el poeta remedio en estos versos: «Todo el mal del mundo viene de preocuparnos los unos por los otros, / sea para hacer el bien, sea para hacer el mal. / Nuestra alma y el cielo y la tierra nos bastan. / Querer más es perderlos, y ser desgraciados».

Alejado de todo tipo de filosofías, de razonamientos y de metafísicas, se define a sí mismo, poéticamente, con esta llaneza: «Vivo en la cima de un otero, / en una casa encalada y solitaria, / y ésta es mi definición». Y su ser «como el murmullo lejano de los cencerros» nos recuerda el sentido de infinitud leopardiano. Un sentido que, sin embargo, no logró hacer feliz a Leopardi, pero que sí parece hacer feliz a Caeiro. La clave de ello está en la aceptación del mundo y no en su irracional rebeldía frente a él.

Por todo lo dicho, no es raro que Ricardo Reis (Pessoa), en su extenso prólogo a los poemas de Caeiro escribiera estas trascendentales palabras: [Alberto Caeiro] «es el mayor y el más original de los poetas nacidos, de todas las lenguas que conozco»; porque, con su poesía, «madrugó, amaneció una nueva civilización». Y añade Ricardo Reis: «Alberto Caeiro es, creemos, el mayor poeta del siglo XX, porque es el más completo subversor de todas las sensibilidades conocidas y de todas las fórmulas intelectuales variadamente aceptadas». En definitiva, a través de los poemas de Alberto

Caeiro, Pessoa había logrado aquel objetivo que él había fijado en un temprano artículo alusivo a la literatura portuguesa en general: «encontrar en todo un más allá».

En unos versos que parecen querer ser epitafio, Pessoa nos remite a uno de los elementos de la naturaleza para expresar absolutamente esa nada fértil, ese vacío pleno que Caeiro persiguió y que parece conseguir. Son éstos: «Cuando crezca la hierba sobre mi sepultura, / Sea ése el signo para que me olviden». Más allá de este recuerdo purificador o afán de muerte estaba sin embargo esa sabiduría que nos revela otro de sus versos, éste de su poema «Magnificat», escrito en 1933, sólo dos años antes de morir: «¡Sonríe durmiendo, alma mía!». Necesidad, pues, de ese silencio «grande como un dios que duerme».

Dicen que Fernando Pessoa se despidió de la vida pronunciando una última frase sin aparente sentido: «No sé lo que traerá el día de mañana». Quizá él no sabía, al mostrar esta duda final, que no era el mañana sino el pasado lo que había sido importante en su conocer. ¿No sabía? ¿O fingía que no sabía?

Pessoa –de manera consciente o inconsciente– ignoraba aquel momento pasado en el que él había escrito «de un tirón», de pie, a los veintiséis años, unos poemas sobre la sabiduría absoluta de ser y de estar en el mundo. Aquellos versos que simplemente había escrito –no lo olvidemos– para «gastarle una broma» a su amigo Sá-Carneiro.

Sobre la recuperación de Pasternak

No leí demasiados comentarios, en su día, años atrás, sobre la «recuperación oficial» del escritor ruso Boris Pasternak. Sin embargo, el hecho me pareció extraordinariamente significativo porque volvían a salir a la luz –más allá de la gran política de bloques e ideologías y de lo noticioso literario– los viejos y graves temas que siempre han afectado a los intelectuales en general y a los escritores en particular: el carácter independiente y libérrimo de su condición, la mayor o menor dependencia del poder político, la fidelidad sin interferencias a la propia voz.

No olvidemos las acusaciones a que Pasternak fue sometido, especialmente a raíz de que le fuera concedido el Premio Nobel de Literatura a su obra, en octubre de 1958; premio que él rechazaría pocos días después, no sabemos todavía muy bien si por presiones de su gobierno, por sentirse verdaderamente confundido por la fulminante repercusión que su persona y obra tuvieron en Occidente o por el miedo a ser expulsado de su país, medida que él temía más que ninguna otra. No se olvide, en este sentido, la carta personal que Pasternak le envió a Khrushchev por aquellos días, en la que, entre otras cosas, le decía: «La salida fuera de las fronteras de mi patria equivaldría para mí a la muerte».

Pero hablaba de las esperpénticas acusaciones que, en líneas generales, se le hicieron desde el totalitarismo: «huida ante la realidad», «hermetismo», «esteticismo», «oscuridad», «antirrealismo», «individualismo casi patológico»... ¿Eran graves estas faltas? Una vez más observamos cómo el error no está en la obra creadora en sí, sino en el ojo crítico del que la juzgaba, en el furor excluyente de los ideólogos y de sus mediocres colegas. Se trata de ese inmisericorde ojo del poder totalitario y del de los mediocres que lo alimentan, entre ellos no pocos escritores, igualmente mediocres, siempre aposentados en el centro o en los aledaños del poder. Hoy nos parecen denuncias que más respondían a la incompreensión del sistema totalitario de su país en aquellos días que a la más mínima verdad fundamentada. Nadie que tenga un concepto liberal del arte puede hoy escucharlas sin sonreír o quitarles importancia. Pero esos tiempos irrespirables existieron en nuestra Europa, y no hace muchos años.

En realidad, Pasternak estaba lejos de ser un personaje molesto para el Sistema, no sólo porque en su vida y en su obra hubo una primera etapa de claro apoyo a la revolución soviética –aquel entusiasmo inicial que tantos compartieron–, sino porque la independencia y la templanza de su carácter no se prestaban al choque con las nuevas y

poderosas instituciones estatales. Había renunciado a la presidencia de la Unión de Escritores y quizá hasta gozó de las simpatías del georgiano Stalin, gracias a una circunstancia puramente casual: Pasternak fue el autor de una antología de poetas georgianos. (En un informe policial sobre Pasternak, Stalin había puesto una significativa nota al margen, de su puño y letra, en la que afirmaba que el poeta debía ser «intocable». Una indicación tan leve como ésta fue probablemente la que le salvó del «gulag».)

Pero, a partir de 1930, Pasternak hará de su independencia creadora y de su tradicional huida del gregarismo interesado el fundamento de su vida. No cabe, por tanto, hablar de que el asunto del Nobel y las circunstancias que desencadenó fueron las que provocaron su disidencia, que ya se había iniciado mucho antes. No en vano el libro que publicará en esos años de ruptura llevará el significativo título de *Segundo nacimiento*. Así que, más de veinte años antes de la obtención del Nobel, había decidido *ser él* sin interferencias, y para ello la primera y más significativa medida que tomó fue la de renunciar a todos los libros que había escrito antes de esa fecha. Pasternak, un autor primordialmente lírico e independiente sin más complicaciones, no podía seguir en armonía con un arte obligado y dirigido en una atmósfera política irrespirable.

Y fue así no sólo por su naturaleza de poeta que no amaba las interferencias sino también por sus raíces formativas. La influencia de los padres del escritor es decisiva en este sentido. Su padre, Leonid Pasternak, amigo de Tolstói, había sido pintor, uno de los brillantes iniciadores del impresionismo ruso, y su madre fue profesora de piano en el Conservatorio de Moscú. Ambos conocieron a Rilke y Pasternak padre hizo a lápiz, con el fondo de las cúpulas de Moscú, un esbozo del autor de las *Elegías de Duino*, que le serviría más tarde para realizar su conocido retrato al óleo, tan rico en tonalidades amarillas. Rilke y los Pasternak se habían conocido durante el viaje que el primero había hecho a Rusia en 1899, en compañía de Lou Andreas-Salomé. Luego, el padre de Pasternak había abandonado Rusia tras la revolución bolchevique y se había asentado primero en Berlín y, después de la ascensión del nazismo, en Londres.

Así que pintura y música enriquecieron muy tempranamente la sensibilidad extraordinaria del hijo, Boris Pasternak. Además, un músico como Scriabin jugaría en su formación un papel tan decisivo como el aportado por literatos de la talla de Goethe y Shakespeare, autores que él conocía muy bien y de los cuales fue su traductor al ruso. Pero, más allá de cualquier postura que se pueda adoptar en el caso Pasternak, por encima de los hechos noticiables —oportunamente utilizados por los políticos de uno y otro bloque—, la verdadera personalidad del poeta brilló, en aquellos días decisivos, en algunos textos no excesivamente conocidos, como en la correspondencia que mantuvo precisamente con Rilke y con la poetisa Marina Tsvietáieva.

Tsvietáieva, que como Rilke sólo creía en la revolución «individual» (interior) de los seres humanos, tras un exilio en Berlín y en Praga, cometió el error de regresar a la Unión Soviética en 1939, donde le esperaban la persecución y la muerte para ella y los

suyos. Pero antes, a lo largo de 1926 entabló una apasionada correspondencia con Rilke que suscitaría en éste la hermosa elegía «A Marina Tsvietáieva». La correspondencia mantenida entre Pasternak, Rilke y Tsvietáieva dio luego lugar a un libro delicioso. Pero me referiré también a otra correspondencia y a otro libro en el que se manifiesta muy bien ese Pasternak íntimo de las cartas, en medio del huracán de las ideologías extremadas. Estoy hablando de *Cartas a Renata*, un libro de una gran sencillez en el que vida y obra se funden de una manera tan transparente como perfecta.

La historia, en síntesis, es la siguiente: hacia marzo de 1958 una joven poetisa alemana, Renata Schweitzer, oye por la radio la lectura de uno de los capítulos de *Doctor Zhivago*. Este simple hecho pone casi mágicamente en relación a esta anónima escritora con Pasternak. Renata le escribe una carta acompañada de algunos de sus poemas. Él le contesta y se establece así una relación epistolar entrañable y secreta. En otoño de aquel año se le concede el Nobel a Pasternak, pero en medio de la turbamulta que antecede y que sigue a esta concesión ellos continúan con su correspondencia. *Cartas a Renata* acabará siendo el libro que recoge esa relación entre la escritora anónima y el inesperadamente famoso escritor. El libro se cerrará como comenzó: Renata está escuchando otra vez la radio, pero ahora no le llega la palabra de Pasternak, sino la noticia de su muerte. Para la muerte de Pasternak parecen haber sido escritos los versos que precisamente Rilke le dedicó a Tsvietáieva:

...como caen las estrellas y mueren en el cosmos.
No nos arrojemos a cualquier estrella y hagamos que sean aún más las caídas.
El número total ya está contado.
Incluso el que cae no aumenta el número sagrado.

Cartas a Renata es un libro significativo en la medida que nos habla de la verdadera literatura, la de la vida, la de la intimidad del poeta comunicada a una anónima y lejana admiradora; la de la lucidez y la ética de ser en medio de un torbellino de amenazas, confusiones y aplausos perturbadores de todo tipo. Se trata, sin más, de la resistencia del espíritu universal frente al poder ciego, que tan bien reflejan las páginas de su obra maestra, *Doctor Zhivago*; una novela que muy pocos han leído entre líneas y en su sentido último, aunque la película del mismo título aumentó enormemente su fama y puso muy bien de relieve lo primordial del libro: la dificultad y la permanencia del espíritu frente al vendaval de las ideologías totalitarias.

Poco le importaba al poeta su repentina y universal fama, o el ingresar cuantiosos derechos de autor por las ventas de sus libros en el extranjero, cuando en su casa pasaba necesidad o sufría aislamiento e incomprensiones, o cuando se detenía y se llevaba a prisión a su compañera Olga, la inspiradora del personaje Lara de su novela. La razón última de su vida –sabiendo que la muerte estaba llamando ya a su puerta– fue ese sigiloso intercambio de cartas con una desconocida, de sueños imposibles y de afectos

verdaderos. Era lo que realmente importaba y lo que quedará un día por encima de los sobresaltos de los enfrentamientos sociales.

Olga, Renata Schweitzer, Rilke, Marina Tsvietáieva y Pasternak, no deseaban saber en sus cartas de los límites de la literatura y de las ideologías, de los imperiosos dogmas de las sociedades, de la maldad humana. Eran seres que sin más respiraban y sentían en sintonía y la palabra escrita, la palabra sin odio, era la que les unió. La vida para ellos no fue nunca el lugar de la confrontación, sino sólo una «hermana», según rezaba el verso de Pasternak. En esta relación secreta la dignidad humana y el amor al Arte verdadero quedan a salvo en tiempos borrascosos. Y a salvo también quedaba la conciencia primera y última del escritor, que Anna Ajmátova, en la semblanza que hizo de Pasternak, fijó en dos versos:

Recibió el don de una eterna infancia
y obtuvo en herencia toda la tierra.

Tres temas del *Canto general* de Pablo Neruda

Concebido el fenómeno de la creación poética como una ambiciosa aproximación al cosmos y siendo el poeta testigo e intérprete del mismo, no dudamos que, en este sentido, la obra de Pablo Neruda se nos ofrece como una de las más colmadas y valiosas. En Neruda la desnuda meditación existencial, la serie de preguntas astrales, se suceden ininterrumpidamente –con más o menos vigor– a lo largo de todos sus libros. Pero si hay uno en el cual el diálogo entre materia y corazón, lengua y astro, se hace más palpable es, sin lugar a dudas, el *Canto general*. Lejos está de mi propósito el análisis pormenorizado de tan complejo, abarcador y polémico poemario. Polémico porque en él se nos muestran, de una manera radical, las dos vertientes de su obra: la natural y la ideológica, esas actitudes que con frecuencia dividen a sus lectores.

Me limitaré por ello a subrayar algunos de los aspectos que dan perfil a la obra *natural* del poeta, y que son las que la sostienen y le dan permanencia. Presente y pasado, dura realidad y ardiente sueño, se funden en el libro tan torrencialmente que, no sin prestarse a equívocos, nos atrevemos a diferenciar lo que en él pudiera haber de circunstancial, anecdótico o airado –aquí en carne viva el tema de la colonización española–, de lo que pudiera pasar por más trascendente y definitivo.

El testimonio poético, fundamental en su sentido de intemporalidad, no siempre se nos ofrece en lo que tiene de revelador de cuanto es pasajero. Lo cotidiano y circunstancial pocas veces permanecen de no venir trágicamente marcados por los asaltos de la realidad, por las lacras de la Historia. Bien podemos diferenciar, por ello, la tensión y los acontecimientos del pueblo americano del espacio en el cual éste desenvuelve su existencia. El astro, el hombre, la mar, la tierra inmensa... En definitiva, y por establecer unos límites concretos, el poeta frente a la noche sin respuestas, cruel, pero también estremecidamente iluminadora. La noche, la mar, como semillas de vida y muerte, como ovario y fruto muertos.

En series de poemas como «El gran Océano» y «Alturas del Macchu Picchu» encontraremos las notas más errabundas y primigenias, más desoladoramente cósmicas de Neruda. En otras, como «El fugitivo», el hombre, precisamente el hombre de nuestros días –el propio Neruda en su problemática y cotidiana dimensión– aparece como puente entre lo remoto del espacio y la existencia cada día más espasmódica, más acuciada, del hombre perseguido del siglo XX.

Lo que «El fugitivo» pudiera significar se amplía a lo largo de la serie de poemas que

en el libro tratan de la epopeya hispanoamericana y, más descarnadamente, en alguno de los últimos libros de Neruda, como *Fin del mundo*, en el que el poeta muestra una avanzada preocupación por los problemas medioambientales, agotada ya la utopía de un industrialismo contaminador. Puros testimonios que con otro rostro —el neorromanticismo de los primeros poemas de amor, el surrealismo de las *Residencias*, el realismo de su poesía testimonial—, cierran y completan su vasta obra.

El gran Océano

El tema del Océano es fundamental en la obra de Neruda. Primero, por una razón casi geográfica, por la presencia inevitable de él a lo largo de su patria, de Chile. (Interesándome en su día, cuando lo entrevisté en Milán, por su vocación «espacial», Neruda me hizo notar la influencia de las extensiones americanas y, concretamente, la de la costa chilena, «la más larga del mundo».) En segundo lugar, «El gran Océano», la mar, aparece más como causa primera y origen de la vida que como razón meramente sentimental y de fácil recuerdo. La mar nerudiana aparece aquí cayendo «como una gota ardiendo». La mar es aún primicia que se anticipa al planeta Tierra, a su biosfera, a la vida. Más o menos oculto por la vibración de los sentimientos hallaremos siempre en la obra de Neruda esta mar original, primera, de la que todo brota y a la que todo regresa.

La mar aparece primordialmente como otorgadora de «dones» y de «destrucciones», pero en esencia es ese elemento que «no selló la muerte», el «idioma blanco» que se escribe —o gira— en un espacio en blanco, en una dimensión que por su vaguedad todo y nada significan. La mar —léase Naturaleza o fin primero— no responde a las preguntas acuciantes; o lo hace oscuramente, de manera suficiente para que el poeta siga creyendo en su misión y cumpliéndola con esperanza, para que el hombre anuncie, ilumine, adivine.

Además de una ciclónica fuerza primera, la mar es también para Neruda motivo de amplio e inspirado canto. La mar, ya con humanas dimensiones, en cuyas orillas se extiende el amor. La fusión humana con lo terrestre encuentra en la mar el más claro y a la vez el más borroso de los espejos. La mar lamida por la lluvia y las estrellas, en donde el tiempo y los barcos trazan signos, en donde el poeta ve levantarse las estatuas; estatuas geológicas que crecen «sobre nuestra estatura». Pero la tercera mar nerudiana, la que para nuestra destrucción nos ha sido posible conocer es la del «exterminio». Una mar, según el poeta, que ni el río, ni la nieve, ni la luna corrompen, sino el hombre. Una mar espasmódica que sólo ofrece vida en el efímero destello de los peces.

La preocupación ecológica se abrió en Neruda tempranamente, cuando el hombre sólo parecía estar dispuesto a «descansar rodeado por la tierra». Pero ya en aquella época el ser humano era para él una hierba de dudosas semillas que crecía al borde de los

acantilados y de las playas. La mar empezaba a hacerse «costura» y «bolsillo», «detritus», lugar para el embarque y el tráfico, dinero: «agonía». Sin embargo aún existía —existeesperanza en esa «tercera mar» nerudiana en la que la vida reposa bajo su seno «como una viña» y en la que la corona polar antártica resume desesperadamente todos los mares:

Reino del mediodía más severo,
arpa del hielo susurrada...,
todos los mares son tu mar redondo.

Macchu Picchu

En su afán de visiones absolutas, no en las parciales, Macchu Picchu aparece como génesis, como raíz en el tiempo del conjunto del *Canto general*. Pero más que partir de aquellas agrestes alturas sembradas por las piedras, lo que Neruda hace es llegar directamente a ellas. Macchu Picchu es para él más presencia utilísima que ausente y legendaria realidad. El poeta ha destacado la virginidad, la no contaminación de ese lugar al que llega empujado por el exilio, por la huida.

Las cimas de Macchu Picchu son para él como esa mar segunda, como esa parte de hemisferio que todavía resiste el abrazo astral en el que espacio y hombre viven no sólo en armonía sino también en constante y religiosa comunicación. Ya arriba, ante los muros centenarios, el diálogo no es sólo con una raza, significativa por ser origen de tantos sueños perturbados. En Macchu Picchu, Neruda busca el diálogo con el ser primordial. Nada hay de épico en las descripciones; mucho de excelso.

El lugar es algo más que arqueología o historia no escrita. Bajo los astros, entre aquellos muros ciclópeos, el hombre vuelve a hacer sus preguntas esenciales sobre la vida y la muerte, sobre el tiempo y el más allá. Es la palabra primitiva del indio la que Neruda se esfuerza por escuchar entre racha y racha de ventisca. En la sencilla desnudez de ese anfiteatro astral, el relámpago y el hombre se han encontrado con un tiempo sin tiempo. Se han visto cara a cara el hombre y los elementos de la naturaleza, pero a la vez «como dos líneas paralelas» que jamás podrán juntarse: las de la sangre y la piedra.

Es por ello inútil toda aproximación que no se haga a través de lo elemental, de las causas primeras. En Macchu Picchu el deseo se interesa por poco, aunque este poco sea altamente significativo: amor, túmulo, rey, maíz, oración, pisadas... Aquellas ruinas son de nuevo una gran pregunta sin respuesta, una forma de vida —¿muerta?— que ha perdurado en lo que tiene de mineral, de solitariamente desalmado: en sus piedras.

Con dificultad, a través del torrente de imágenes del poema IX, el poeta sale a la búsqueda del hombre. ¿Dónde la palabra de entonces, la huella de ese espíritu humano que es más fuerte, más eterno «que el mar y que sus islas»? Macchu Picchu sólo es un testigo mudo de un pasado que, a su vez, no habla; testigo sin más rostro que el de la

desnudez. Macchu Picchu es camino «hacia el alto vacío de los dioses». ¿Dónde el palpito? ¿Dónde la palabra? ¿Dónde la oración? La meditación sobre las ruinas se sucede. El espacio –al que el hombre dio forma en la altura– es una sucesión de vagos ecos. Macchu Picchu sólo es espacio para el nacimiento, para empezar a construir de nuevo sobre generaciones y sobre siglos, y sobre la muerte, la informe torre de los sueños, de las preguntas astrales.

¿A qué nacimiento nos lleva Neruda de la mano del «silencio» y de la «esperanza»? El terrorífico abandono de la piedra y la altura hacia la que los hombres de un tiempo elevaron sus sueños, le enseñaron sobre todo al poeta que Macchu Picchu era «dirección del tiempo». Un mensaje nada escaso en estos días en que el hombre anda confuso, beodo de lo cotidiano.

El fugitivo

Tan ambiciosos temas no darían una imagen global del mejor Neruda si no estuviesen empapados, como lo están, de otros más directamente relacionados con la angustia y con el castigo que produce lo cotidiano, con esa «realidad» –que en el fondo no es tal– a la que estamos condenados. Bajo la helada noche del sur andino va y viene la sombra del fugitivo. Los poemas de esta serie están empapados de ansiosa nocturnidad. Sin embargo, a pesar de la tensión, del desasosiego, una cálida fraternidad pretende humanizar fuertemente cada verso.

El «¿dónde estoy?» del poeta tiene una rumorosa respuesta de hojas y de manos artesanas. Aquí es otra la desnudez y otra la angustia: la de la persecución y la de la ignominia. También, a veces, hay añoranza de la mar distante y de sus amplios cielos, pero la respuesta está a la altura de las circunstancias, de cada momento de la huida. Nada hay de violencia en este ir y venir «por el alto pueblo de los pobres», por una geografía ya no astral, sino mínima y con nombres. Y hay ocultación a veces en las ciudades reencontradas: retorno a Valparaíso, a las casas de un barrio a orillas del mar untuoso, a la hermandad de los marineros.

Los trece poemas de *El fugitivo* vibran de secreta humanidad. Hay en ellos un calor de vino amargo y una casi silenciosa labor de colmena. El retrato del artesano del poema II es una solución que apacigua en este nocturno ir y venir por los extremos de la noche, por la cuerda floja del mundo. El fugitivo trae consigo, bien aprendida, la lección de los astros. La tierra que hay más allá de las cuatro paredes de la habitación, la tierra que se ve entre las rejas de la ventana, no defrauda, aunque de continuo haya que abandonarla para continuar con la huida. Quien sabe del aire y de su limpio mensaje bien puede gritar:

¿Qué puedes tú, maldito, contra el aire?

Hasta la imprecación adquiere una extraña solemnidad en la convulsa y secreta noche del fugitivo. Entre aquella primera mar que cayó, cuando el planeta nacía, «como una gota ardiendo» y la «rosa inmunda» de la ciudad, Neruda ha ido desgranando el tiempo de muchas generaciones. Hay en los poemas mejores de su *Canto*, junto al «dolor» por el pueblo herido, esa claridad de juicio, que siempre invita a la esperanza, del que ha dialogado con los astros. Es la presencia de éstos, la consciencia del poeta bajo ellos, su hermosa intemporalidad, y no el convulso presente, los que dirán la última palabra sobre la poesía de Neruda, los que fijarán si su palabra es o no es «palabra en el tiempo», es decir, palabra que perdura y no pasa.

El silencio de Vicente Aleixandre

I

En unos momentos como los presentes, de eclosión cultural y, en concreto, literaria, ya ha sido señalado por algunos círculos el silencio que rodea a la persona de Vicente Aleixandre, nuestro Premio Nobel. Un silencio que está, en buena parte, fomentado por la habitual reserva del propio Aleixandre, por su modo de ser, y también por ese silencio que la calle otorga, entre respetuosa y olvidadiza, a los personajes que han cumplido sobradamente su labor creadora. Una labor internacionalmente reconocida la suya, coronada por el Premio Nobel, en la que todos debiéramos sentirnos honrados e intelectualmente estimulados. Por ese silencio fácil, tal vez inconsciente, es por lo que este texto también podría haberse titulado «El silencio *de y sobre* Vicente Aleixandre».

El silencio *de* Aleixandre no debe extrañar a nadie, viene de atrás, de su forma natural de ser y también de las muchas imposiciones de su mala salud de hierro. Creo que conozco a pocas personas que rehúya más los falsos aplausos y las controversias del mundillo literario. Buero Vallejo, a raíz de la concesión del Premio Nobel, señalaba el hecho de que Aleixandre «jamás ha entrado en luchas de carácter literario», hecho bastante milagroso en un país que tiende con harta frecuencia a la maledicencia gratuita, al cainismo verbal.

Una postura de respetuoso equilibrio que, entre nosotros, no siempre defiende de aquella irascibilidad, por ejemplo, que aquel poeta excepcional que fue Juan Ramón Jiménez dejó caer contra los miembros de la «Generación del 27», contra quienes precisamente habían sido sus mejores discípulos. Lo cierto es que así respondía a los ataques que previamente éstos le habían hecho, después de olvidar el vigoroso influjo que habían recibido de él. Como ya señalé atrás al escribir sobre Juan Ramón, no es posible leer la obra de éste sin descubrir en ella ecos innumerables, la influencia sufrida por la mayoría de los poetas del 27.

En el silencio *sobre* Aleixandre pesa mucho, como he dicho, ese respetuoso distanciamiento hacia una obra como la suya, madura y cumplida. Obra que, sin embargo, vemos continuamente renovada en algunas publicaciones en el extranjero, como la reciente edición crítica que se ha preparado en Italia de *Pasión de la Tierra*, debida a Gabriele Morelli, un libro nada fácil y –acaso por ello– muy poco estudiado;

obra surrealista por excelencia, fruto de unos años de avidez intelectual, cuando Aleixandre leía a Rimbaud, a Lautréamont, a Freud, y al mismo tiempo que Breton daba en Madrid sus provocadoras conferencias.

(Recordemos, en concreto, que Aleixandre conoce la obra de Freud a través de la primera edición mundial de sus *Obras completas*, la española de Biblioteca Nueva, editada en 1921 a propuesta de Ortega y Gasset. Edición que el propio Luis Cernuda recuerda haber visto en casa de Aleixandre en una semblanza que de él escribió.)

Pero lo significativo de la personalidad de Aleixandre no radica en ese sentido de modernidad literaria, en esa memoria prodigiosa y en esa lucidez que encontramos en todos sus compañeros de generación. Esa misma lucidez plena con que Guillén intentó clausurar su vida escribiendo siempre; que brilla en los ensayos de Salinas o en los versos vivos que Alberti nos trasmitía en sus recitales, por hacer tan sólo referencia a tres ejemplos más cercanos en el tiempo.

No se trata, en cualquier caso, de convencer a nadie de los valores de una persona y de una obra incuestionables; tampoco se trata de reclamar a estas horas homenajes o aplausos para una persona que no los precisa. Gestos, en cualquier caso, preferibles a la necrofilia que nuestro país suele practicar con sus escritores al alabarlos exageradamente tras su muerte, o cuando sólo se hallan en una fase de edad avanzada o terminal.

Se trataría, pues, de no oír ese silencio –también ciertos silencios se oyen– tan poco natural que tiende a esterilizar las obras cumplidas y reconocidas. Callar en estos casos es valorar la creación literaria como una «carrera» (que ya finalizada no tiene razón de ser) y no como lo que verdaderamente es: como un proceso abierto y enriquecedor. Ese silencio de la calle que, a veces, afortunadamente, se rompe en este país cuando a un escritor se le da el nombre de una calle, o el de un Instituto de Enseñanza Media, o cualquier homenaje público. El escritor se nutre de la savia popular y ésta es, a fin de cuentas, la verdadera fuente de su satisfacción.

Tampoco se trata de subrayar lo que la persona de Aleixandre ha supuesto para tres generaciones de poetas españoles de posguerra, tan desposeídos de medios literarios y de maestros vivos y auténticos al alcance de la mano. (Siempre recordaré, a mediados de los años sesenta, uno de los últimos –si no el último– encuentro de Aleixandre con esas tres generaciones en el reducidísimo espacio de la Librería Abril, que José Hierro animaba contra viento y marea. Aquel día el poeta nos leyó algunos de los textos de *Nuevos encuentros*.)

No debemos olvidar tampoco su transparente trayectoria liberal. Todos sabemos muy bien quién era en España el primer firmante de los manifiestos –cuando los manifiestos se multaban– y cuál era el domicilio que recibía las primeras llamadas al orden cuando en la universidad se programaban los homenajes a Miguel Hernández o a García Lorca. «Quise vivir y he vivido la suerte de mi pueblo», respondía Aleixandre a los que veladamente ironizaban sobre su permanencia en España; permanencia que una

enfermedad y su retiro en la sierra madrileña, en Miraflores, justificaban, por otra parte, totalmente.

Pero vayamos al verdadero motivo por el que he escrito este texto. Pensaba yo en ese silencio tan poco natural, que a veces se torna en rencor, cuando el pasado mes de noviembre le hice a Aleixandre una visita. Y hablo de rencor porque, entrando en su calle, vi sobre el muro –apedreada o machacada– la placa de mosaicos que le homenajea y que da su nombre a la antigua calle de Velingtonia. También había algunas negras pintadas. El otro mosaico que hay a la salida de la calle estaba igualmente destrozado.

Ya dentro de la casa, conversando con Aleixandre, no hablé de cuanto acababa de contemplar en la calle, pero, inevitablemente, habría de surgir en nuestro encuentro el tema del rencor en general y del resentimiento contra la cultura en particular. Le preguntaba yo a Aleixandre por algunos números de la revista *Litoral* y él me dijo que precisamente estos números se contaban entre los pocos ejemplares que había logrado salvar de su biblioteca, después de que ésta fuera destruida en los años de la Guerra Civil. Sin yo pedírselo, en pocas palabras, me fue dando cuenta de aquel hecho.

La casa de Aleixandre se encontraba en aquellos años en el mismísimo frente de guerra, en los altos del Metropolitano, los que miran a la Ciudad Universitaria. Pasada la contienda, se autorizó a sus propietarios a volver a aquella zona, obligadamente deshabitada, para recoger los restos de sus muebles y enseres. Fueron Aleixandre y su hermana y les acompañaba un carro. De la casa sólo quedaban las cuatro paredes. Por tejado tenía el cielo, pues el techo se había hundido totalmente. Ventanas y puertas no eran más que enormes boquetes.

Quedaba todavía algún mueble, pero al poeta lo que le interesaba era su biblioteca. Pasó al salón. Asombrosamente, los libros no habían sido ni derribados, ni robados, ni quemados. Los libros habían sido sometidos a una concienzuda y diabólica operación. Alguien había arrancado todas y cada una de las hojas de todos y cada uno de los libros de la biblioteca, de tal forma que sobre el suelo del salón había quedado otro suelo de papel, una espesísima capa de páginas arrancadas. «Después de tantos años –me dijo Aleixandre– todavía no me explico lo que hicieron.» Uno no se explica, en verdad, fácilmente, la meticulosidad y la parsimonia con que había sido llevada a cabo aquella labor destructora.

¿Qué odio contra el libro, qué profunda aversión hacia la cultura, albergaba la mente de la persona, o personas, que realizaron aquel acto? Curiosamente, entre tantas obras valiosas e irrecuperables, entre tantas primeras ediciones dedicadas por sus amigos y perdidas, se habían salvado algunos pisoteados números de *Litoral*, de aterciopeladas portadas, y un ejemplar dedicado del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca, ilustrado por el pintor José Caballero; edición que Aleixandre conserva hoy en el mismo lugar en el que la encontró. El viejo celo inquisitorial ante la letra impresa había utilizado en pleno siglo XX un método más puntilloso, pero no menos feroz. Y no

hubo, desde luego, aquel *donoso escrutinio* que el cura y el barbero habían hecho antes de arrojar a las llamas la biblioteca de Don Quijote.

Se ha hablado, y con cierta razón, de la innecesariedad de devolver a España los restos de aquellos españoles ilustres que murieron en tierra extranjera. Ellos serían símbolos dolorosos de una confrontación que no debe volver a repetirse. Yo no sé si a estas alturas, unos cuantos meses después de mi visita, estarán ya restaurados –o no– los apedreados mosaicos que dan nombre a la calle de Vicente Aleixandre. Quizá el no hacerlo, el no borrar esas huellas, pudiera ser también signo y símbolo de ese enquistado rencor contra la cultura que algún día quisiéramos ver desaparecer de entre nosotros.

II

Estas páginas de ahora, escritas muchos días después del fallecimiento de Vicente Aleixandre, tienen que venir marcadas irremediablemente por el recuerdo de la persona y no de la obra del poeta, y, en concreto, por el recuerdo de aquellas horas últimas en las que la muerte avanzaba con una pasmosa naturalidad. Pocos días antes –hasta el mismo momento de su operación– Aleixandre conservó la lucidez y la cordialidad de siempre, con aquella afirmación suya que parecía un verso de madurez: «La vida es un dolor». Por eso, resultaba natural, inevitable –de puro inesperado– aquel lentísimo fluir de su vida hacia el más allá, hacia el *vasto dominio* que el poeta simbolizara por medio de luces vegetales y con músicas enterradas.

De que todo pasó, de que Aleixandre fuera sepultado, volvimos, paradójicamente, a la normalidad. Una normalidad sobre la que, sin embargo, nos prevenía Carlos Bousoño: «Yo creo que ahora no, pero cuando pase algún tiempo vamos a darnos verdaderamente cuenta de lo que supondrá la falta de Vicente». ¿Y así ha sido? El abandono en que aún hoy vemos sumida su casa no parece probarlo.

El interés económico por un lado y cierta pasividad de las instituciones públicas, de uno y otro signo, por el otro han hecho el resto. Han ido pasando los días desde su muerte, han desaparecido los nervios contenidos, la tensión de ese instante decisivo del desprenderse de una vida, para que la sensación de vacío se haya ahondado y comprendamos –al fin– que las cosas han sucedido verdaderamente así, que Vicente Aleixandre está muerto, que nunca más le vamos a volver a ver, y que con él se ha ido su magisterio, su amistad, el fermento de su obra ejemplar, la cordialidad animosa de su talante, su lucidez, su afán moderador, su memoria prodigiosa...

El de la memoria era, sin ninguna duda, uno de sus dones más llamativos. Con frecuencia, le puntualizaba a su interlocutor detalles, minucias, que éste había olvidado de modo absoluto, aunque fueran parte consustancial de su propia existencia. Habían pasado veinte años de nuestro primer encuentro en el otoño de 1964, pero él, de vez en cuando, no dudaba al señalar el lugar, el número de la casa en la avenida Reina Victoria

en que yo viví cuando llegué a Madrid; número que hasta yo mismo había olvidado en mis traslados por la gran ciudad, pero que él recordaba, pues su memoria era una agenda a la hora de retener datos y direcciones, y además porque en esa primera etapa de mi estancia en Madrid éramos prácticamente vecinos.

Iban avanzando los días y los encuentros, días decisivos en los que para el joven poeta que nacía todo consejo sobre una palabra, sobre un verso, sobre un autor, era delicada y casi diplomáticamente expuesto por el maestro: «Yo cambiaría esa palabra final, pues el poema no se cierra con intensidad», «Deja de hacer sonetos por una temporada», «Lee cuanta poesía puedas y libros de todos los géneros...». Son simples y entrecortados recuerdos de aquellos primeros días. Frases sin aparente importancia, pero muy decisivas en un momento determinante, como era el de la primera formación de un escritor, el de sus dieciocho años.

Luego –ya lo he afirmado en alguna otra ocasión– la vida literaria, las publicaciones, la vida de cada día, eran otra historia. Cada cual debía superar su prueba y pechar con los espinos y las dudas de su propia vocación literaria, que en mi caso estuvo llena de ellos, por lo que hubo de renuncia. Cada cual debía abrir su camino y hacerse responsable de su obra. De ahí nacía también la fuerza de su magisterio: el consejo se emitía educadamente, se insinuaba, se entregaba respetuosamente, pero luego el propio autor debía ir desarrollando su obra de acuerdo con su propia personalidad.

A veces, aparecían en la conversación de aquellos primeros meses nombres que todavía nada significaban, pero que, más tarde, irían creando un entramado de amistades en unos casos y de reconocimiento en la distancia en otros. «¿Sabes? Ha llegado un poeta de la Argentina; se llama Marcos Ricardo Barnatán. Creo que pronto va a dar una lectura de sus versos.» O: «De Granada ha venido Antonio Carvajal. Está escribiendo un libro que se va a titular *Tigres en el jardín*».

Son retazos, necesariamente parciales, de aquellos primeros años. Detalles, consejos, anécdotas casual y espontáneamente expuestas, pero que en el tiempo configuran una realidad significativa y duradera, el sentido que adquiere la amistad generosa y cordial. Y luego, aquellos otros nombres de poetas de la generación inmediatamente anterior, de lectura inexcusable, y con los que también nos cruzábamos en Velingtonia: Claudio Rodríguez, que acababa de publicar *Alianza y condena*, Francisco Brines que editaría en *Ínsula* *Palabras a la oscuridad* o Carlos Sahagún, con su *Como si hubiera muerto un niño*.

Y la recomendación encendida de una revista que tenía necesariamente que leer, *Ínsula* –una revista que «se lee más en el extranjero que en España»–, dirigida por Enrique Canito y que José Luis Cano, su subdirector, avivaba en la tertulia semanal de la calle del Carmen. En ella, en aquellos años, se trataba más de política que de literatura. Por ella pasaban también y vimos por vez primera a escritores que aún vivían en el extranjero, como Ricardo Gullón o Francisco Ayala.

La memoria se despierta fácilmente al recordar aquellos primeros años de amistad; la

memoria provocadora de recuerdos sin fin, que quiere borrar el presente –o que pretende llenar el vacío de la ausencia– para cancelar también con la noticia de última hora –con la muerte– ese otro recuerdo de horas antes, sólo muy pocas horas antes, cuando pasé a ver a Vicente en la UCI de la clínica y lo hice en compañía de Dámaso Alonso, aquel amigo de su adolescencia que le había revelado un día de verano, en la sierra madrileña, la poesía de Rubén Darío.

La *horizontalidad* de Aleixandre, aquella horizontalidad de sus reposos, que ya eran casi historia de la poesía española de posguerra, ahora había adquirido –seis horas antes de su muerte– una expresión definitiva y estática. Una visión del cuerpo afilado y de la tez marfileña sólo rota por las palabras que Dámaso le dirigía a la enfermera que nos acompañaba: «Y ese ruido, señorita, ¿qué es ese ruido que produce su garganta?». «Nada, no tiene importancia –le respondió–, lo produce uno de los aparatos que tiene puestos.»

Pero los dos sabíamos muy bien que la respuesta sólo pretendía ser apaciguadora, engañosa. El ruido era, simplemente, el del estertor, el de los últimos estertores del pecho. Se iba la vida del poeta que tanto había amado la vida y que tantas veces había engañado al dolor con aquellas continuadas horas de reposo y de escritura. Primeros recuerdos, últimos recuerdos para llenar ese vacío que crece y que seguramente crecerá con el tiempo.

He tenido necesariamente que recurrir a los recuerdos, y no a la fría objetividad, para escribir estas páginas. De la otra mitad ejemplar de su personalidad –de su obra– nada diré aquí, pues ya lo he dejado expresado en otros libros míos. Sobre ella he escrito y publicado artículos y ensayos en otros momentos. Un día también escribí un librito modesto y sentido que pretendía –sólo pretendía– «conocer a Aleixandre y a su obra». Pero hoy Aleixandre ya no está y su obra, coherente y personalísima, es el mejor fin que un poeta puede anhelar y dejar tras sí.

Cuando reviso estas páginas –verano de 2007– el tema del abandono en que se encuentra su casa en la calle de Velingtonia –casa por la que pasaron cuatro generaciones de poetas españoles– no se ha resuelto aún. Es inconcebible, creo yo, que exista en algún país del mundo la casa de un Premio Nobel en este abandono. Pero estamos en España, donde el silencio y la desidia hacen posible esta situación lamentable cuando ha pasado ese momento de exaltación fácil previo a la muerte de un escritor. ¿Sólo debemos conformarnos con que el gran árbol del jardín –la velingtonia que da nombre a la calle– esté «protegido» y no se puede cortar? Pero la casa ¿no se debería también proteger urgentemente y salvarla definitivamente? ¿La veremos cualquier día derribada por los especuladores o por la desidia y el olvido de las instituciones?

Luis Cernuda: la lección de las ruinas

La primera consecuencia que hoy extraemos de una lectura de la obra poética de Luis Cernuda es la de que el autor de *Ocnos* ha superado ejemplarmente la prueba del paso del tiempo; prueba clave e inevitable para cualquier autor más allá de los triunfos provisionales, de los gestos novedosos, del aplauso fácil o de los silencios condenatorios que sobre él hayan podido dejar caer críticos y coetáneos.

Vemos también, en una lectura de última hora, que la obra de Cernuda ha crecido y madurado, que su palabra destaca –por decantada, por perfilada– entre los poetas de su propia generación, tan ejemplar por muchos motivos. Y comprobamos que su obra viene a acrecentar esa corriente caudalosa, encauzada, pura, que se mantiene y se prolonga en algunos poetas andaluces irrepetibles. Un decir que tiene su manantial primero en dos poetas grandes: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Un decir, sin más, emocionado, sabio, *inspirado*.

Pero ciñéndome ya al tema propuesto –la lección de las ruinas–, diré que éstas son una presencia que aparece como motivo de liberación en el amplio y rico friso de la poesía cernudiana. No es raro, por ello, que en un primer momento de inmadurez, de heridas pasiones, de juvenil desasosiego, sea el *muro* (y no las ruinas) el signo que presida las horas del poeta.

La piedra de la ruina nunca suele cerrar el horizonte, no angustia al que la contempla porque va acompañada de otros elementos que la fertilizan: columnas, nubes, árboles, plantas, lejanías. Por el contrario, la piedra del muro aparece como una realidad cerrada y torva de la que nace la angustia y el dolor. Esta terrible limitación que supone el muro aparece con frecuencia en los primeros libros de Luis Cernuda. «No quiero estos muros», dice explícitamente desde el arranque de sus *Primeros poemas*. Y es así porque el muro es como un espejo fidelísimo –un espejo de piedra– de lo peor que hay en sí mismo, de la propia desolación.

Algo parecido sucede cuando el poeta nos recuerda: «Los muros, nada más», y frente a ellos, como realidad total, la vida, que yace *inerte*. Cernuda, en esta primera etapa, pone incluso muros al mundo («el muro que sella el mundo»), o al mismísimo cielo. La realidad mejor, la vida, es por tanto la que permanece más allá de los muros. Nada tiene que ver esta visión de Cernuda con el muro que cerca el jardín cerrado para muchos del clásico, el *locus amoenus*, el espacio secreto como jardín o reflejo del paraíso.

El muro, en su vida, es algo que se debe derruir; el muro es «voluntad de

tempestades»; el muro es ruina y miseria, espacio desierto contra el que arrojar el dolor hasta asesinarlo. Incluso Cernuda llega a hablar de muros terribles por invisibles. Siente que algo aferra sus brazos, pero descubre desolado que sólo se trata de un «invisible muro».

He estado, hasta ahora, valorando la poesía anterior a un libro como *Donde habite el olvido*. Pronto la ruina va a aparecer; primero, como arquetipo elemental, luego como herida en el tiempo que no se ha cerrado. Al principio, la ruina se muestra en los versos de Luis Cernuda junto a otros temas arquetípicos de la Antigüedad clásica: las estatuas, la gran tumba que es el cementerio, los elfos, la fuente, los dioses. Es una primera y fácil visión, en cierta medida artificiosa.

La ruina es casi cliché literario, pues aún no ha sido deshecha por la guerra, por la sangre. Pero pronto lo será. La realidad se le mostrará enseguida a Cernuda entre ruinas en las que hay «un fango / con rocío de sangre». Esta visión de la ruina como una herida no cerrada se prolonga especialmente en la segunda parte de su gran poema «Elegía española», texto digno —en su tono— del mejor y más dolorido Leopardi. El pasado, con sus glorias y con sus dogmas, es pura contradicción, es esa «fuerte torre en ruinas» que representa al propio país.

Pero hay un momento en el que parece como si el poeta se dispusiera a copiar con su palabra la piedra, la piedra de las estatuas, la piedra de las ruinas. Es una actitud menos desesperada y más ejemplar. El poeta ha pasado de padecer la naturaleza a imitarla. La ruina comienza a ser en la poesía de Cernuda vestigio fértil y este sentido afecta incluso al cuerpo humano. Recordemos, por ejemplo, el poema titulado «Niño muerto», que comienza: «Si llegara hasta ti bajo la yerba...». Como el poeta juvenil que se rebelaba contra todo tipo de muros, el niño-muerto, el niño-ruina, vuelve «la cabeza contra el muro». Definitivamente, lo perecedero con sentido se antepone a la piedra sin sentido, lo fértil a lo estéril.

Sin embargo, el tema que hoy he querido subrayar aquí se abre con fuerza en los grandes poemas que Luis Cernuda va a escribir a partir de otro libro muy hermoso, *Las nubes*. El primero y más decisivo de ellos será «Resaca en Sansueña», especialmente en su segunda parte («Monólogo de la estatua»). La ruina es ahora sinónimo de estatua y la estatua sinónimo de «piedra divina / Que un desastre arrojara desde el templo al abismo». El mundo se ha sacralizado. No es que se haya poblado de dioses, sino que se ha imantado con una especie de verdad superior, trascendida. La ruina es ahora lo eterno, el ejemplo frente a los nuevos dioses, frente a todo posible dolor. La ruina es —por repetirlo con la terminología de Eliade— el *espacio fundacional* desde el que partir hacia una meditación serena y fundamentada, el espacio en el que se hacen las preguntas más decisivas, que tendrán o no tendrán respuesta. Para procurar responderlas se encuentra también en el mundo la palabra de los poetas.

Un espacio en el que esperar un futuro mejor, es decir, aquel tiempo —quizá imposible— en el que la piedra rota, sucia de limo y de sangre, va adquiriendo dimensión, el pálpito y

el aspecto de un dios. La piedra, sin más, se ha convertido en carne. O la carne, sacrificada en todo tipo de contiendas, ha pasado a petrificarse. Es la dura y vacía lección del tiempo histórico, en el que nadie responde a los clamores del ser humano. Por eso, éste se ve obligado a gritar con la mirada –sólo con la mirada– y a través de ella escribir respuestas, sólo borrosas respuestas, del pasado arrasado, de las sangres y pasiones, de un tiempo sin fechas y sin nombres. Es la lección última de las ruinas.

A veces, la ruina se desdobra en los versos de Luis Cernuda en otros temas o subtemas. La ruina humana (el *niño-muerto*, *Lázaro*) aparece junto a una determinada ruina-piedra: la de la tumba. Ambas realidades (cadáver, tumba), conforman un nuevo espacio que acabará siendo ruina más allá de la razón y del sentimiento de los humanos. Me refiero al cementerio. Cernuda tratará este tema con obsesión, de forma expresa, en cuatro poemas: «Cementerio en la ciudad», «Elegía anticipada», «El cementerio» y «Otro cementerio». La primera de las visiones del camposanto es extremadamente desolada:

Ni una hoja, ni un pájaro. La piedra nada más. La tierra.

Más allá de la piedra de la tumba, de su forma como recortada por la razón –por el afán de perdurar– se halla la piedra, e incluso lo que es más duro: la materia deshecha, la tierra. ¿Y qué hay entre las tumbas? ¿Seres que sueñan o que reflexionan? No. Sólo cierto tipo de vida, que se agita, dice el poeta, «como una prostituta». En este espacio ruinoso y desolado la noche cae, pero desde un cielo «nublado». Existe el aire, pero sólo se trata del que se arrastra con el «humo de las fábricas». La visión es de eterno vacío y para este vacío reclama Cernuda el «olvido de Dios».

Pero muy pronto, en el libro siguiente, *Como quien espera el alba*, la visión del cementerio-ruina se verá transformada. Ahora el aire no llega contaminado, sino que es aire celeste y aparecen elementos que siembran vida en la muerte de las tumbas: la yerba y los pájaros son los más destacados. De esta manera, la muerte queda destruida (o neutralizada) gracias a su fusión con la vida y con el testimonio más excelso de ésta: el Arte. Porque en la atmósfera tibia y equilibrada del recinto hay también en el aire unas notas musicales –concretamente las de un piano– y el conjunto es, a los ojos del que mira, como un óleo. (Un óleo, especifica el poeta, de «paz, luz, música y aroma».)

Cernuda, por decirlo con las palabras de María Zambrano, ha deshecho en este poema el «nudo del trágico existir». Ha colocado repentinamente a la vida y a la muerte como dos territorios limítrofes, divididos por una invisible frontera. Incluso la presencia de los muertos es evocada de la forma más viva y más fértil: los cadáveres sólo son simiente que, a partir de la ceniza, derraman e impregnan nueva vida. El poeta no hace en ningún caso reflexiones morales, ni religiosas, pero deja situado al ser humano frente a ese momento trascendental que supone el cadáver como simiente en la tierra oscura.

Del cementerio-jardín o cementerio-huerto, de la ruina fértil de las losas, ya nos había

dejado Luis Cernuda testimonio unas páginas atrás en uno de sus poemas más rotundos: «Elegía anticipada». Ahora, el arrullo del mar se une a la melodía del viento y de los pájaros. El apartamento y el olvido del lugar son «codiciables» y la yerba es, una vez más, el elemento que siembra vida. Incluso las losas, que en el poema anteriormente comentado aparecían como el único elemento negativo («las losas viejas»), pasan a ser ahora sólo «un poco de nieve que no oprime».

Queda así establecido uno de los significados más bellos que la piedra nos ofrece en la poesía de Luis Cernuda. La piedra, otro de los temas —o acaso uno de los subtemas— sobre el que ahora no podemos detenernos aquí. Sólo unos versos más adelante, la piedra será de nuevo símbolo lleno de significados: los mismos cuerpos juveniles son, escribe, «como de piedra oscura».

Pero en este poema hay nuevas y más sorprendentes visiones de la muerte como realidad total, del ser absoluto abismado en la angustia del no ser; sensación esta tan prodigada por el pensamiento primitivo oriental y que Cernuda nos ofrece en esta elegía de la más bella y delicada de las formas. Por todo ello: 1) La muerte en el cementerio-ruina ofrece esa soledad que nunca se pudo obtener en vida. 2) El poeta es consciente de que en este estado de fusión con el Todo —de vacío— la vida está en su cima. 3) Libres del espacio humano, los espíritus han quebrado, al fin, todo tipo de prisiones.

Se ven así reflejados, a través de estas tres conclusiones que he sintetizado tras la lectura del poema, algunos de los hallazgos más notables del pensamiento primitivo oriental: la fusión de los contrarios; esa que gracias a la materia muerta permite que el universo renazca y viva, se *recree*, llegando a ser así, a la vez, algo eterno, infinito; algo que con el cumplimiento del ciclo vital permita aún que «la materia retorne a la materia, la energía a la energía, para emanar de nuevo nuevas existencias eternamente» (Giuseppe Tucci, *Apología del Taoísmo*).

La muerte sólo es, en consecuencia, una metamorfosis que responde al carácter cíclico de las cuatro estaciones. La muerte no se debe llorar, piensa el poeta, y el que la llora desconoce las leyes que rigen el universo. Quizá por ello, Cernuda canta a las ruinas con un extraño júbilo, como siglos atrás cantara el taoísta Chuang Tzu la muerte de su esposa.

Luis Cernuda completa estos hallazgos pertenecientes a la esfera del conocimiento último en un poema del libro siguiente, *Vivir sin estar viviendo*, titulado «Otro cementerio». Ahora el espacio en el que todo sucumbe, la ruina, no es sinónimo de huerto sino de jardín. Aparece de nuevo la yerba sembrando vida entre las piedras muertas y, como en un segundo plano, la iglesia. El cementerio-jardín está, según nos dice el poeta, «detrás» de la iglesia, es decir, más allá de ella. También en este punto los significados simbólicos son muy ricos.

El espacio es ahora jardín porque el poeta ignora la muerte subterránea y hace del cementerio y de su paz un espacio ideal para los vivos, para el retiro, para sentarse, para la meditación contemplativa; incluso para el juego de los niños. Los muertos ya no son

sino un «recuerdo impotente». He aquí, pues, representada una vez más, casi de manera idílica, la ruina fértil. El cementerio también se ha convertido en *locus amoenus*. Buscar todas las resonancias que esta imagen ha tenido en la tradición –la grecolatina, la romántica–, en toda la tradición elegíaca, sería labor hartamente reiterativa.

Resumiendo: lo que perdura en las ruinas cernudianas es todo cuanto en ellas hay de ligero, de frágil, de fugitivo: sonidos, aromas, yerbas y ramos que crecen para corromperse, suspiros, luces, los labios (hijos de la «sonrisa y del suspiro»). La piedra se ve así derrotada por la fragilidad, por todo cuanto es fugitivo. Y, una vez más –Cernuda trata estos temas decisivos con una profundidad que no encontramos en ningún otro poeta de su generación–, nos devuelve de golpe la rica simbología y las verdades de raíz oriental.

Todas estas sensaciones a las que hemos venido aludiendo, las resuelve en el título de uno de sus más delicados poemas: «Lo más frágil es lo que dura». ¿Fruto de una lectura del *Libro del Tao*? Entre estas palabras y algunas sentencias de Lao Zi («A la blandura precede la dureza. Lo tierno y blando vence lo duro y fuerte», 36, a.) no hay mucha diferencia.

Luis Cernuda llega así –deshaciendo incluso la imagen de las ruinas, deshaciendo la aparente inmortalidad de la piedra– a una verdad extrema: la que nos ofrece lo instantáneo, el presente. Ese presente tan sublime como fugitivo que sólo contiene una palabra, una luz, un sonido, un aroma. Dice Cernuda:

Un olor de azahar,
aire. ¿Hubo algo más?

Los que sepan de esa presencia invisible y sacra del aroma en la plenitud del sur mediterráneo, comprenderán mejor la eternidad del instante, la fragilidad incluso de las ruinas indomables, la presencia de lo desconocido en forma de aroma que, cada año, regresa para sembrar vida en la muerte: como lo hace la yerba, verde y tierna.

Y si el ser humano, el lector, no se sintiera satisfecho con ese instante (también mortal) del aroma del azahar, deberá recurrir a otros instantes, a otros versos que Cernuda también recoge para recordarnos el carácter eternamente estacional, cíclico, de cualquier tiempo.

¿De qué nos sirvió el verano,
oh ruiñeñor en la nieve?

Se deshizo el aroma, pero el sonido, la música del pájaro –de la palabra poética–, ha venido a sustituirlo como un nuevo y fugitivo símbolo que siembra felicidad, y verdad, y belleza: la blanca nada de la nieve.

Miguel Torga: una poética de la tierra, una poética del noroeste

En junio de 1991, sólo tres años antes de su muerte, Miguel Torga escribió en su *Diario* esta frase enigmática, pero sin embargo tan llena de contenido: «Lo universal es lo local sin paredes». Cuando recuerdo esta frase y estoy escribiendo este texto también me encuentro con unos versos del poeta coreano Ko Un, el cual, con otras palabras, nos dice lo mismo que Torga:

Ya salió una estrella.
¡Aquí el lugar se ha convertido
en el universo!

Las palabras del poeta de Occidente y las palabras del poeta de Oriente nos remiten a un mismo mensaje: el del sentido universal, último, de los seres humanos, y en concreto de algunos escritores, los cuales logran abordar su vida y su obra con una lucidez extrema. Hablamos del universalismo fértil de Miguel Torga, pero ¿por qué en el título de este texto hemos aludido a un ámbito concreto: el del noroeste, el del noroeste de Iberia, esa tierra de tierras, esa cultura de culturas que, haciendo referencia a un espíritu común, ha buscado y busca su modo de ser a través de caminos propios? Iberia fue, por cierto, una realidad en la que Torga siempre creyó y su libro *Poemas ibéricos* fue sólo una de las materializaciones poéticas de esa creencia.

La obra de Miguel Torga, y en concreto su poesía, está traspasada de lúcida universalidad, pero nada sería ésta sin sus *raíces*, que son las de su tierra de origen, las del noroeste de Iberia, las de Trás-os-Montes y, por precisarlas aún más, la del pueblo que le vio nacer, São Martinho de Anta; lugar en el que cifrará su pensar y su sentir, espacio al que será fiel a lo largo de toda su vida. El poeta refrendará este sentimiento por la tierra de sus orígenes con esta otra frase: «Todos tenemos un único paisaje en el alma: aquel que primero le dio a ésta su dimensión».

Es, por tanto, el paisaje primero todos los paisajes para el poeta. Con ello reconocemos que, para el que sabe cantar –para el que sabe contemplar en su infancia y en su adolescencia–, cualquier lugar es *centro* del mundo; es decir, espacio para la reflexión lúcida, espacio para ser fiel a los tres propósitos que este poeta parece haberse fijado en vida, que los ha defendido a lo largo de ella con tenacidad y que –también en

sus ultimísimas palabras nos los recordó— son tres propósitos que él reconoció como la «tríada bendita»: «el amor, la verdad, la libertad».

No nos pasa tampoco inadvertido que la vida y la obra de Torga comienzan a madurar cuando muere Fernando Pessoa, precisamente el otro poeta portugués grande del siglo XX, con el que podemos compararlo en tantas cosas; o más bien identificarlo, pues en ambos la poesía es como una emanación de sus vidas, de sus modos de ser y de su concepción del mundo; algo que no suele ser lo usual en la contemporaneidad, donde la poesía acaba siendo, cada vez más, una mera tarea intelectual que el autor separa de su vida. Ambos también son —lo veremos con detalle en Torgados poetas en los que lo telúrico pesa muchísimo en sus vidas y en sus obras. En este sentido, recordamos la espléndida antología de Torga *El espíritu de la tierra*, traducida recientemente por José Luis Puerto.

Torga tendrá en la tierra natal su *centro* y en sus *raíces* telúricas la raíz de su poesía. Sin embargo, sufre y padece de manera especial —desde su independencia intelectual radical— la Historia de su tiempo. Nos dice, creo recordar, que él no puede pertenecer a ningún partido porque se lo impide su sentido de la libertad, su radical amor a ser libre. La lúcida consciencia de este poeta y su afán de independencia le lleva, por ello —pasado el momento de la rabia, de la protesta—, a estar más cerca de la intrahistoria que de la Historia; porque, afirma, «el hombre vive en el tiempo no en la Historia». En ello sintoniza también con nuestro Miguel de Unamuno, autor por el que el poeta portugués sintió una gran predilección.

«Tiempo sin alma, este nuestro —escribe—. Ya no hay piedad en ningún corazón. Únicamente tenemos ojos para escrutar la fisonomía y el destino de los que pueden ser nuestros verdugos.» El poeta escribe esta frase cuando ya ha caído la dictadura de Salazar, que tanto ha padecido, pero su inconformismo le lleva de continuo a la insatisfacción social, a reconocerse en su contacto con el mundo no sólo como una persona que no tiene paz, sino también que no da paz a los demás; algo que en puridad no es cierto, pues su obra no sólo nos hace pensar sino que nos proporciona armonía a sus lectores.

La obra de Torga, y en concreto su poesía, está traspasada de emoción y de sensibilidad; sin embargo en él se dio también un gran razonador, algo que lo aproxima de nuevo a nuestro Unamuno. La razón le lleva de continuo a la Historia y a sus lacras; la emoción, a sí mismo, a su interior: a un tipo de contemplar emocionado y pleno.

Desconfía también del progreso que es sólo desarrollismo y anhela el que se experimente —en vez de con la energía nuclear— con «una nueva doctrina moral». La moral entendida no como «moralina» sino como algo que atañe a la profunda conciencia del ser. De ahí que utilice la muerte del escritor francés André Gide para hacer una demoledora valoración de este autor y de su tiempo, para decirnos lo que no debe ser, a su entender, un escritor.

Anarquía moral, abuso de la libertad, egoísmo individual, ambigüedad, impudor, son

algunos de los calificativos que Torga le aplica a Gide y a su tiempo. ¿De dónde proviene este malestar y esta falta de valores del mundo contemporáneo?, nos decimos nosotros. «Reducido a su simple existencia política –escribe Torga– el hombre es un desertor del mundo primordial.»

Ya está de nuevo reclamándonos su *centro*, su origen, sus *raíces*, pues sabe que «todo lo que he sido por ahí lejos, no ha servido más que para arraigarme más en mis raíces». Con cada regreso a su provincia, vagando por los campos, ascendiendo bancales, agotando su cuerpo, él siente siempre «el silencio profundo de las raíces». Pero se trata de un silencio, de un don, que –como el del verso verdadero– es «oro» que es muy difícil extraer de su sima.

Este apego del poeta a sus raíces –que se le revelan en cada nuevo regreso a su pueblo– no es un regreso a la anulación de ser, a la evasión –a «la cuna», nos precisa–, sino un «bálsamo» para las «cicatrices». ¿Y de qué heridas vienen estas cicatrices del poeta consciente de serlo? Torga padece, como hemos dicho, la Historia, pero el dolor que siente responde a causas mucho más profundas y sutiles. En sí mismo experimenta un tipo de angustia que es consustancial al ser humano, al vivir desde el sentimiento pleno y desde la lucidez. Por eso, las heridas que pueden ser consustanciales a cada persona se ven en él acrecentadas, cauterizan muy mal.

Es, por ejemplo, la herida de la enfermedad, que resulta extremadamente significativa por padecerla precisamente un médico; un médico que, en muchas ocasiones, cree más en la fuerza de sus palabras al tratar a sus enfermos que en la propia medicina; un médico que sabe que gracias sólo al don de la palabra se puede proporcionar salud. Están también en su memoria las heridas de la dictadura salazarista y de la cárcel, de la persecución, de una sociedad delatora y policial que, vista desde una situación democrática, nos parece como surreal, pero que es realísima para el que la ha padecido.

Están también las heridas del clericalismo y del anticlericalismo, heridas muy propias de nuestro tiempo y, especialmente desde el siglo XVIII, latentes en muchos intelectuales europeos. No de la religión correctamente entendida, como él mismo se encarga de matizarnoslo: «Una vivencia religiosa auténtica es algo deslumbrante para mí. Pero un sistema religioso me inspira tanto pavor como la misma muerte». Su anticlericalismo nace de nuevo de la Historia, de las ortodoxias, de los enfrentamientos bélicos.

La lucidez de Torga le lleva también a sentir las heridas del pesimismo, de la queja, de la incompreensión de los demás hacia él y de él hacia los demás; las heridas asimismo de «la voracidad capitalista» y su reverso, «la «obstinación consumista»; las heridas de la hipocresía, del miedo, de la soledad, de la envidia («nuestra verdadera pobreza»).

Todas estas heridas desencadenan en él un gran contrapeso: el de la voluntad, el de la rebelión, el continuo levantarse frente a lo que es injusto o no verdadero. Como tantos hombres de su siglo, Torga es un rebelde; un rebelde hasta frente a la «pasividad» del labriego. Y sin embargo... En su reencuentro con esa pasividad del labriego su rebeldía

se alivia y sus heridas se cauterizan. Hay paradójicamente en él esa identificación con la radical intemporalidad del campesino, un bálsamo que le apacigua.

La Historia, y sus lacras, y sus heridas, son las que le llevan también a su animadversión, hacia su incompreensión de Castilla. Bien es verdad que eran otra Castilla y otra España las que él solía recorrer, como durante aquel desolador viaje que hace en 1950 y del que, sorprendentemente, sólo parece salvar a una ciudad: León. La Historia, la pasada y la presente, regresa siempre a su memoria para entreabrir heridas, cuando entra en contacto —o piensa— la realidad castellana.

¿Está cayendo Torga en esa idea tan al uso en la periferia española (y tan de moda en estos momentos, por cierto), de confundir a Castilla y a los castellanos con los ministerios de Madrid, con el poder centralizador? ¿O simplemente no hace otra cosa que contraponerla —desde su idea de una Iberia múltiple y dispar—, a las comunidades del litoral? ¿Qué pensaría Torga de la Castilla de la desposesión, la abandonada por el poder y los ministerios, la que lo ha dado todo, hasta la vida de sus gentes con la emigración? El de la emigración del campesino..., otra herida, por cierto, que el poeta padece en su propia tierra. Otra herida común al noroeste de un lado y del otro de la frontera.

Torga padece la frontera cuando la frontera existía de manera más marcada y se lamenta de Castilla, pero a la vez reconoce que es una tierra que «sigue ardiendo» y que él prefiere a otras tierras. Para comprenderlo, le basta con cruzar otra frontera: la de Francia. Seguimos hablando del año 1950, pero él nos dice nada más pasar a Francia: «Prefiero la pesadilla, la pobreza y la agresividad del otro lado». Y unos días después, desde el mismísimo París, añade: «La latinidad ya sólo tiene un pueblo verdaderamente vivo: España». Y, otra vez, nos acordamos del otro Miguel, de Miguel de Unamuno cuando, desde su exilio en París, se siente insatisfecho desde su mirador sobre los bulevares y de su boca sólo sale un deseo, un nombre: «¡Gredos!».

Sólo diez años después, de ese viaje a Francia, de esa identificación profunda con lo español, vuelve Torga a recordárnosla con palabras más contundentes: «¡No hay duda de que me siento bien cuando piso tierra española! Es una sensación agradable, de ensanchamiento físico, de reconciliación íntima, de hambre saciada [...]. Mi ser tiene ahora las dimensiones de la Península». Ello es así, añade, porque España «es una de las dos naciones en que vale la pena invertir en esperanza».

Como vamos a ver, es la tierra —su tierra del noroeste peninsular y ninguna otra— la que trae salud y bienestar a su ánimo. Y así sucede siempre que la Historia, pasada o presente —la de Felipe II o la de las dictaduras— vuelve a entreabrir heridas en su memoria. Pero muchas veces la conexión o identificación con lo español se hace a través de los hombres. Torga tiene reservas y prejuicios hacia Castilla, pero salva siempre a los hombres de España: a Cervantes, a El Greco, a Goya, a Machado... A Unamuno, como hemos visto, lo valora siempre; su espíritu y sus ideas están ahí, al otro lado de la frontera que a veces no existe, en ese Unamuno que es puro símbolo en el busto de

bronce y piedra, de ojos vaciados, pero casi vivo, que encuentra en la escalera de la Universidad de Salamanca.

Y Antonio Machado, en el que su verso alusivo a que las rocas «sueñan», le remite al portugués, como veremos enseguida, a los símbolos esenciales de su tierra: a las rocas graníticas, a las grandes piedras vivas del noroeste. O, yendo más atrás en el tiempo, a Teresa de Jesús, con la que le gustaría encontrarse para hablar de dos temas esenciales: no sólo para discutir –nos matiza– «el problema de Dios, cosa que sería ociosa, sino para hablar de España». Nosotros, a su vez, imaginamos un segundo encuentro: el de Teresa, Unamuno y Torga hablando de Dios, hablando de España. Son, como vemos, deseos muy serios en una persona rebelde y sincera, rigurosa e insatisfecha.

El lugar de la comprensión y de la reconciliación, de la armonía, de la paz es, por tanto, la tierra, un tierra muy concreta: la de este noroeste, la de los orígenes. Y lo es también la poesía, de la que Miguel Torga tiene un concepto extremadamente positivo y profundo. En esto sí que no es un literato de su tiempo: ese que se regodea en el descreimiento de lo que escribe, ese que ironiza con la poesía o la exagera, ese que ve en ella un crucigrama intelectual y no una fuente de vida. Torga se rebela contra muchas cosas y descreo de muchas cosas. Jamás de la poesía. Si acaso, en algunas ocasiones, siente su peso, la responsabilidad de ser poeta. También por esto su figura es grande. En unas pocas citas veremos cuál es el concepto que Torga tiene de la poesía y del poema.

Junto a la tierra natal, la poesía es la gran compensación de la vida dolientemente lúcida de Torga. La poesía es para él «ciencia de lo inefable» y «conocimiento más allá del conocimiento». La poesía es también algo que hay que merecer. Y nos lo dice con estos tres breves versos:

[El ángel] Ponga sobre la cabeza
Del poeta de ahora
Los versos que merezca.

Para Torga el poeta es algo muy concreto, pero a la vez múltiple. El poeta es un «canto», «un loco», un «rey», un «santo», un ser «con dos caras». Nos explica cuáles son esas dos caras del poeta poniéndonos el ejemplo de Juan de la Cruz: las caras de un tipo de hombre que puede ser, a la vez, «santo y poeta». El poeta es también para él «sacerdote de la bonanza» y, ya de una manera radical, a la hora de utilizar el símil religioso, nos dice que el poeta es «Cristo, tal vez», un «Cristo sin altar».

La razón de ser del poeta le produce también a Torga júbilo. Así, de entre los gritos desesperados que le llegan de la «primavera de Praga», él sólo se quedará con el de una persona que va gritando por las calles: «¡Vivan los poetas!». Y ese júbilo también nos lo expresará con estos versos suyos:

¡Este arte de cantar, esta fortuna!
La única que he tenido...

Me va a robar la muerte cualquier día [...]
¡Mi don de poeta! ¡Mi carisma!
¡Mi llama divina!
¡Y tendré que perder
Esta gracia...!

Piensa también que ser poeta es «un duro oficio» y que, día tras día, nos dice en otro verso:

Sólo lucho por ser poeta

Torga lucha por ser poeta, pero a la vez nos dice que el poema es «lo que da expresión al misterio». El poema no es nunca «algo que se construye», sino «algo que se planta» (como un «seto», o un «arbusto», o un «manzano»). De aquí también que, en uno de sus más bellos poemas, identifique a la poesía con un «negrillo», pero no con cualquier negrillo sino con un negrillo de su tierra natal que, a su vez, él reconoce como un árbol-poeta, como el único poeta de su tierra:

En mi tierra natal hay un solo poeta.
Y mis versos son hojas de sus ramas.
Cuando de lejos llega y conversamos
Es él quien me revela el mundo visitado
.....
¡Tú, gigante que sueñas, bosque suspenso
Donde las aves y el tiempo hacen nido!

Y en un poema que precisamente titula «Un poema» nos matiza aún más qué es para él el poema:

No tengas miedo, oye:
Es un poema.
Una mezcla de oración y de hechizo.
Sin ningún compromiso,
Óyelo atentamente,
Con el corazón limpio
Podrás aprenderlo
Y rezarlo al acostarte,
Al levantarte,
O en otros momentos de tristeza.
Con la segura certeza
De que daño no te hará.
Y puede suceder que te dé paz...

Tan alto concepto de la poesía es lógico que lleve consigo la creencia en un estado de ánimo especial, en que la poesía responda a una *inspiración*. El poeta nos hablará de ésta de la manera menos tópica. Porque la inspiración es «recibir órdenes de los

antepasados» y la juzga como «el resplandor de un milagro». Milagro y dificultad de la poesía se funden también en estos tres versos:

Sólo en raros momentos
De inspiración
Yó consigo el milagro del poema.

Para Torga el poema es un decir sintético y, ya muy tempranamente –estoy pensando en un poema de 1931, como «Inscripción»–, un decir desde el vacío más absoluto. Se trata de ese vacío del ser que, en los mismos años treinta, el poeta personifica en una simple lombriz:

La lombriz también vivía...
.....
Pero la rueda pasó..., era de hierro...
Y Dios que guiaba la rueda
Ni la vio...

Hay mucha presencia de ese vacío del ser en la poesía de Torga, pero a la vez –lo vemos igualmente en Fernando Pessoa– de plenitud. Porque también en Torga se da una mirada pagana, que tiene en la tierra su origen. Esa tierra en la que el poeta sabe leer símbolos de felicidad. Esos símbolos pueden ser, por ejemplo, los árboles

A cuya sombra un dormitar celeste
Puede volver los sueños verdaderos.

En la naturaleza también aparece un símbolo con nombre propio, y como no podía ser menos en un poeta tan sensible y musical como Torga: Orfeo. Como el cantor «dolorido de Tracia», que decía nuestro Garcilaso de la Vega, Torga siente esta figura mítica como una dualidad, como el ser que expresa a la vez la rebeldía y la plenitud. Veámoslo en estas dos citas:

Orfeo rebelde, canto como soy:
Canto como un poseso

De tus manos divinas de poeta
He heredado la lira...
.....
¡Muchas gracias mi Dios y carcelero!

Poesía y poema, inspiración y símbolos, nos llevan ya al centro de la poesía y de la vida de Miguel Torga: a la tierra, y, como ya hemos afirmado, a la tierra natal, que es la del noroeste de Iberia, que es la de Trás-os-Montes, que es –por concentrar aún más

nuestro definir— la de São Martinho de Anta. Sin embargo, el sentir esencial de Torga tiene a veces otros epicentros, otros nombres propios que él nos recuerda: Vilarinho da Furna, Gerês, la Serra Amarela, Rio de Onor o Castro Laboreiro, el primero de ellos desaparecido por un embalse. O Chaves, donde el poeta gusta de leer en las lápidas inscritas de su museo arqueológico.

Reconocemos el entusiasmo de Torga ante un lugar como Rio de Onor porque también nosotros hemos visto todavía hoy ejercer las labores del campo como en la estampa de un *Libro de Horas*. Rio de Onor, donde la frontera —partiendo en dos el pueblo—, no quiere ser frontera, no desea ser límite. Todavía hoy en Rio de Onor parece que el mundo está recién fundado por el hombre con sus labores agrarias, y la tierra con su río y sus rocas aún es el espacio de la armonía.

Toda la obra en verso y en prosa de Miguel Torga es un canto a la tierra de origen. Presencia obsesiva en sus cuentos, o en esa obra magna que es *La creación del mundo*, pero de manera más esencial en sus poemas, y siempre en citas concretas, de las que el autor hace una especie de fe de vida y que todos sus lectores recordamos, como «El espíritu de la tierra yo definiendo», o «Tierra: ¡mi medida!». La tierra, lo que salva, frente al «autoaniquilamiento», frente al «suicidio universal». La tierra, continúa diciéndonos, «que fue mi cuna y ha de ser mi mortaja». La tierra natal, que es la vía para salir de la «cárcel custodiada» de la vida y, en consecuencia, el lugar para «quedarme el resto de mi vida». La aldea y el campo son el espacio «en el que encuentro la paz y tengo esperanza».

La tierra tiene a veces nombres concretos: son los símbolos a través de los cuales el poeta reencuentra sus caminos interiores y logra la paz. Recordaré por encima los más notables: las sierras, las «altas sierras felices», dice él recordándonos un verso de nuestro Fray Luis («sierra que vas al cielo»); los bancales, por los que es duro ascender, pero que proporcionan felicidad en la subida; las cimas («en donde ardo de ilusión»); o: «llevé hasta todas las cumbres mi cordialidad humana». El huerto o el jardín; el río, que naturalmente es el Duero, su río «sublimado» (un «poema geológico», la expresión de una «belleza absoluta», un «espejo de eternidad»). El Duero que, al ser descrito por el poeta en una página de su *Diario*, nos lo está convirtiendo en un poema en prosa:

Subo y bajo incansablemente las orillas del Duero, mi río —porque rocía mi cuna, porque en él se refleja el más bello paisaje que conozco, porque es joven, porque es una realidad y un símbolo portugués, porque es peninsular... Torrente sin gorjeos líricos, espejo regalado a los Narcisos, tormento líquido— no me basta con saberme todo esto de memoria. Necesito comprobarlo siempre que puedo, oyendo gemir a las barcas, sumergiendo mis ojos en sus cascadas lodosas, testimoniando la furia de sus remolinos. Es el regreso inconsciente del poeta al hombre y del hombre a lo que le es elementalmente vital. Al suero, a la hemoglobina, al latido...

Más símbolos esenciales en Torga: las estrellas, las campanas, las viñas y la parra (recordemos la parra como «trenza» de uno de sus poemas); el lar y su lumbre. Y, sobre todo, las rocas, las peñas, las piedras. Aquí, una vez más, tenemos que recordar la piedra como expresión de vida y no de muerte, de algo fértil y no ruinoso; la piedra que Jung reconocía como «energía indestructible».

Acaso el de las rocas, junto a la misma tierra, sea el símbolo más obsesivo para Miguel Torga. Para él los roquedales llegan a ser, nos dice, «alimento». Si habla de la naturaleza, siente «la dureza de la piedra». Llega a la sierra y escribe: «Me fui derecho a las rocas y anduve hasta que mi cuerpo dijo basta». Las rocas son el lugar «donde el silencio se despeña». Las rocas que «parecen voluntad» y que «tienen voluntad».

En muchas ocasiones Torga siente su vida como un barco que se agita o que naufraga de continuo. Pues bien, ese «barco temerario» que es su vida, ese «barco del hombre que no domino», se «deshace» entre las rocas, ya que las rocas son el lugar de la ternura y de la revelación más extremada, más íntima. Él lo expresa en sólo cuatro versos:

En cuna de granito,
Con la manta del cielo
Que la nudez le cubre,
Mi infancia duerme.

Esta identificación con la piedra llega a su expresión máxima cuando el poeta también se siente piedra: «Ser piedra en este desierto», clama. Pero entendámoslo bien: no piedra que signifique sumisión, sino obstinación, resistencia; la piedra como «voluntad» de que hablábamos antes.

En la tierra de origen Miguel Torga se encuentra también con otros símbolos que son mucho más que símbolos: son realidades; son los seres humanos: la madre (su poema titulado «Madre» nos recuerda la autenticidad, el lirismo y el desgarramiento con el que otro poeta, Salvatore Quasimodo, recuerda a la suya); la hermana, especialmente llena de significación y prolongadora de la tierra en el momento de su muerte (la hermana que era –nos dice como «cómplice» «de un mismo misterio sagrado hecho de raíces y ataduras»); la hija, a la que el poeta –en una maravillosa imagen– quisiera dejarle en su testamento lo que no puede dejarle: sus «ojos»); los niños...

Son todos ellos los seres que representan el símbolo-realidad del amor. Recuerden: uno de los componentes de lo que el poeta llamaba la «tríada bendita»: «el amor, la verdad, la libertad». En el amor sentido al contacto con los seres queridos –con la sangre–, la tierra natal adquiere su significación más honda.

Pero hay más cosas en la poesía de Torga, encuentra otros significados en su tierra natal, en ese noroeste de la desnudez y del olvido. A la vez, esa tierra es para él lugar de un «retorno imposible», porque sabe que la tierra, el barro, es el reverso de la carne. Y la carne es reverso de la muerte. Por eso, con cada regreso a su tierra el poeta se ve

obligado a llevar a cabo una operación que la naturaleza le facilita, pero de la que el hombre es el verdadero camino, el de la mirada interior:

Y deambulo así
Dentro de mí,
Negación que niega la negación.

Mira en su interior y en los demás: en el campesino sobre todo, que es para él una obsesión, un tema lleno de contradicciones, un ser turbador, sacudido por las injusticias, por una vida tan sumisa como radical; un hombre, el campesino –como lo es el mismo Torga– «para el que el Absoluto es lo relativo comprensible». ¡Lo relativo comprensible! Otra vez es la tierra que aparece sin sus «paredes», como lo que hay que aceptar, como el ilimitado ser. La tierra es así medio y fin:

Lleno los ojos de tierra.
.....
Le doy esta hartura,
Antes que un terrón, en la sepultura,
Los ciegue y los sacie.

Y si ante ese límite de la tierra el poeta intenta la huida, sabe que ésta será fallida, porque:

Cuanto más lejos voy, más cerca quedo
De ti, cuna tan pobre en que nací.
Todo lo que tengo lo tengo aquí
Plantado.

Sí, Torga va más allá de la llamada de la tierra y de la llamada de la sangre. Por ello, se ve obligado a fijarse en un símbolo más radical: el silencio:

Todo yo me ahogo
En un mar de silencio.

¿Cómo no recordar a otro poeta que hablaba del mismo silencio, a Giacomo Leopardi y a su poema «L'Infinito»? En ambos textos el silencio último, existencial, que oye el ser humano es el mismo. También recordamos a Leopardi –estoy hablando de identificación con el mundo del poeta italiano, no de influencias–, cuando Torga clama en otro de sus poemas y se hace las mismas desgarradas preguntas:

¡Ah, dioses! ¡Ah, misterio! ¡Ah, destino!
¡¿Qué hada mala le fijó este designio
A una vida inocente de vivir?!

Pero quedémonos no con la desesperación, sino con esa llamada al silencio fértil, pues nos pide Torga que, además, nosotros nos inclinemos también ante ese silencio, que lo escuchemos:

Oye el silencio,
La voz universal:
Dentro de mí soy rico.

¿Y qué hay detrás de ese silencio que el poeta encuentra al final de su vida y en su tierra? Dos nuevos versos nos lo pondrán de relieve:

La vida está hecha de nada.
De nada he hecho el todo de mi vida.

¿Y qué, o a quién, nos recuerdan estas *nadas*? Estamos ya en los territorios de la mística. Pero ¿no habíamos hablado del anticlericalismo de Torga, del desgarramiento de esta persona que en varios momentos de su vida se ha reconocido, de manera expresa, como «ateo»? Sin embargo, en el valor de esas *nadas* cifra el *todo*: «Tal vez perdiéndolo todo sea como se gana el todo...» Nos parece estar oyendo los comentarios de Juan de la Cruz, el autor de la «Noche oscura», a este poema.

A medida que se cierra su vida y el poeta refuerza su fe en la tierra, en la poesía y en los símbolos, nos transmite un mensaje de esperanza. Como la del místico, su *nada* será una nada plena, un vacío y un silencio que revelan la plenitud de ser.

Resulta, por ello, extremadamente significativo que en el territorio de sus *raíces*, en su tierra natal, utilice una simbología que remite a lo religioso para revelarnos lo más sublime, lo que acaso no se puede expresar con palabras, con poemas. Resumiré, para terminar, estos signos salvadores que le remiten a su *nirvana*, a su «nirvana azul de portugués», añade. En sólo nueve versos de un poema que precisamente titula «Nirvana» resume con un extraordinario lirismo toda su sabiduría:

Paz de las montañas, mi alivio cierto.
El girasol del mundo, abierto,
Y el corazón que mira, sosegado
Fresco y purificado,
El aire que se respira.

Los acordes de la lira
Audibles en el silencio del escenario.

Es el nirvana para él expresión también de la nada plena:

Feliz de nada ser,
De nada desear

Y de nada sentir.

Los símbolos de carácter religioso, cristiano (que no clerical, no lo olvidemos), se suceden. Veámoslo: la tierra es como una «anunciación»; por el río que ha sido represado el poeta entona «un réquiem»; en todo momento el hombre Torga no renuncia al «padrenuestro de la libertad»; el silencio es para el poeta portugués «un sacramento»; la vida, «una eucaristía»; el poema que escribe «una comunión»; el poeta siempre ha tenido a su lado un «cirineo»; hay veces que los ojos que contemplan son «ojos comulgantes» y, entre los hombres de espíritu, la existencia es una «comunión»; creer en la vida y en la tierra es alabarla a la manera del santo de Asís, al que le dedica uno de sus poemas últimos.

Un poeta tan telúrico como es Torga no tiene por menos que reconocer que el canto «más sencillo/singular/y santo/de cuantos se han entonado en este mundo» es el de Francisco de Asís. En este canto cifra el poeta portugués la paz, la humildad, la inspiración.

Especialmente simbólica y presente, en su *Diario* y en su recuerdo, es la Navidad y, en concreto, la Nochebuena. Esa noche, nos dice, en que incluso «el niño-dios es más que Dios». (Aquí la sintonía, en esta misma idea, con nuestro Juan Ramón Jiménez.) Puede haber también vacío esa noche para el poeta, pero cuando el vacío se retira queda al menos el poema, un poema

Recitado
Por la nieve
Al caer leve
Sobre el tejado.

Se desnuda en esa noche la vida del poeta más y más y se desnuda el poema, que se adelgaza, que sólo está formado por versos de una o dos palabras. Es la hora, sin más, del amor («Sin amor, ojo alguno es vidente», dirá). Es el momento en el que el sueño es la realidad; como en primavera, cuando la «savia / que borbotea en las viñas» le parece al poeta mentira de puro real.

Miguel Torga ha dado al fin con el misterio de la vida, pero acaso él no lo sabe. O finge no saberlo. Es el secreto desvelado por medio de las palabras del poeta, es la sabiduría expuesta una noche cualquiera en una página de su *Diario*, a solas, pero no en un lugar cualquiera sino en su tierra, en el pueblo que le vio nacer:

Dejo que la tarde muera sentado en el huerto de mi casa, a la sombra del tilo, mirando un nido de mirlos, sin crías ya, y oyendo los gemidos de celo de la perra. Mi hermana, protegida por un sombrero de paja, permanece junto al maíz que está extendido en la era, y lo va removiendo de vez en cuando, circularmente, con un ritmo que ya viene de nuestros abuelos. Y ese nido vacío, esa perra encelada y ese maíz removido me

producen una cierta sensación de misterio. Me invade un extraño sentimiento de cosa sagrada, hecho de pánico y de deslumbramiento, de oscuridad y de luz. [...] ¿Qué orden oculto reina en el cosmos, por encima de los preceptos transitorios de las legislaciones humanas? Estoy llegando al final de mi vida...

Es el momento en el que quizá el poeta siente también que ya no le sirven las palabras. Ha llevado hasta sus últimas consecuencias ese propósito suyo de «ser auténtico hasta el final», de llegar al fin de sus días «reconciliado consigo y con la naturaleza». Por eso, sólo le queda una cosa, volver a recordar su «tríada bendita»: «el amor, la verdad, la libertad». Y nos recuerda a los que le vamos a leer en el futuro, a los que venimos detrás, que el futuro nos tiene que seguir perteneciendo «por el saber, por la dedicación, por la compasión y por el amor».

El pensamiento inspirado de Octavio Paz

I

A su ejemplar capacidad poética une Octavio Paz un brillante temperamento crítico. No es nada exagerado afirmar que en él tenemos a uno de los pensadores en lengua española más profundos. Y digo pensador y no crítico porque el contenido de sus estudios va siempre más allá del de la mera literatura. A fin de cuentas, pensador y poeta. La antropología y las religiones, la filosofía y la psicología, alimentan y sostienen sus ensayos. Esto quiere decir que además de disponer de un juicio lúcido, Paz posee un bagaje cultural con el que sustentar y confirmar abundantemente sus propias afirmaciones.

Estas ideas y las que siguen se me ocurren a raíz de la publicación de un tomo de sus ensayos más representativos, *Los círculos en rotación y otros ensayos*. En principio, Paz desmesura el tema que le atrae, pero al mismo tiempo lo concentra. Lo que, a primera vista, parece ser un caos de ideas, un conjunto de temas corroídos por una aguda razón, o, por lo contrario, disueltos por lo que pudiera parecer un abstruso fantasear poético, se concentra más tarde, gracias al coherente juicio del autor, a su dominio verbal y a su capacidad de síntesis.

Y es que la técnica analítica de Octavio Paz posee siempre un carácter global, circular, aglutinante. Por encima de la marcha hipersensible y complejísima del fenómeno humano hay una serie de cabos con los que siempre podemos enlazar nuestro análisis. Todo parece ser diferente y caótico –ideas, ritos, civilizaciones– cuando, en realidad, hay constantes gracias a las cuales un temperamento crítico puede emitir juicios más o menos certeros, pero siempre convincentes. He aquí por qué en los ensayos de Octavio Paz encontramos las danzas de la diosa Kali junto a las desesperadas representaciones de Duchamp, los sultanes de la dinastía Lodi junto a las dueñas del Arcipreste, Sade junto a Buñuel, Quevedo junto a los aztecas.

Esta capacidad de remontarse por encima de los pequeños detalles humanos comporta una visión muy abarcadora. En ello –y en la capacidad que Paz tiene para entramar los hilos más sensibles del actual acontecer humano– está el primer valor de sus ensayos. Amplitud, objetividad de visión, junto a una capacidad de síntesis, de selección. «En el transcurso de la historia las imágenes se volvieron más y más abstractas», escribe. De

aquí la necesidad de una aproximación lo más lúcida posible, y al mismo tiempo sintética, a los problemas.

Al margen de esta capacidad de síntesis hay en los ensayos de Paz una enorme capacidad adivinatoria. Y aquí es donde nos encontramos con el poeta. Sus juicios son arriesgados y nunca nos dejan indiferentes. Detrás del crítico hay un temperamento poético que tiende a la abstracción, a lo absoluto, a un tipo de aventura intelectual que nunca un crítico normal se permitiría. Traza cada vez más amplios y aventurados círculos en torno al tema que le subyuga, hasta que al fin –temeroso, probablemente, él mismo de sus indagaciones, de su juego adivinatorio– vuelve al centro del problema y lo resume.

Otras veces, por el contrario, los círculos de investigación que traza su pensamiento son cada vez más amplios, hasta el extremo de que se difuminan y se escapan al conocimiento del lector, y al conocimiento mismo de Paz. Es necesario entonces buscar apoyo en una frase brillante para cerrar el ensayo o reconocer la incapacidad de seguir con el análisis. Tal sucede con ciertos temas abismales que se le presentan analizando la obra de Duchamp. Es necesario por ello limitarse a «aislar unos cuantos elementos» del artista.

Pero también son admirables estas limitaciones, siempre que posean sentido prometeico. Sin embargo, habitualmente, azuzado por sus intuiciones en la indagación, llega Paz a situaciones críticas, choca con lo que él llama lo «indecible», con lo «impensable», llámese Muerte, o Principio. Es el momento, escribe, en que «el pensamiento circular se repite incansablemente y, al repetirse, se destruye infinitamente».

Admirable, sensible capacidad crítica de Octavio Paz. (No en vano afirma Carlos Fuentes, en el prólogo a la edición que comentamos, que «en Paz, ensayo y poesía son inseparables».) Pero no nos pongamos también nosotros delante de las puertas de lo oscuro, de lo indecible. Veamos por qué cauces más concretos discurre el pensamiento de Paz, qué civilizaciones y temas van y vienen por su libro, *Los círculos en rotación y otros ensayos*.

Civilizaciones y temas

En general, cuatro parecen ser las civilizaciones que alimentan o interesan al pensamiento de Octavio Paz; cuatro formas de existencia en las que él busca ejemplo para sus meditaciones: la indostánica, la precolombina, la española (con sus derivaciones coloniales) y la que pudiéramos llamar civilización «moderna-contemporánea» occidental.

Debe Paz su conocimiento de la primera a la estancia de varios años, como diplomático, en la India. Estancia fecunda (recordemos los numerosos ensayos firmados en la ciudad de Delhi) a la que renunció voluntariamente hace algunos años a raíz de su

inconformismo con ciertos aspectos de la crisis por la que atravesó la Universidad de México y los terribles hechos acaecidos durante la manifestación en la Plaza de las Tres Culturas.

En la cultura indostánica –al igual que en la precolombina– busca las fuentes de la sucesiva y profunda problemática humana. A pesar de las distancias que nos separan de ellas y de su vaguedad, son estas civilizaciones, con sus signos y sus ritos, todavía muy iluminadoras para Occidente. De España –en especial de la del Siglo de Oro– nos ofrece una visión riquísima en matices y una valiosa exaltación de algunos de nuestros inagotables clásicos. Citemos, por lo que al libro que comento se refiere, a Góngora y a Quevedo.

En la cultura de la Europa occidental –preferentemente en la francesa– busca Paz lo que buscaron Rubén Darío y los modernistas hispanoamericanos, y que nosotros los españoles no les pudimos ya dar: formas más abiertas y nuevas del pensamiento y del arte. Culturas, civilizaciones –en especial las tres primeras– de las que Paz extrae profundos significados, vías hacia un trasmundo.

Entruncados en las formas de vivir, pensar y soñar de estas civilizaciones, están los temas con los que Paz nos deleita o nos inquieta. Igualmente cuatro –y siempre a grandes rasgos– parecen ser los temas de los que se ocupa. En primer lugar se hace numerosas preguntas y se obsesiona de cara al más allá que pudiéramos llamar *vital*; una búsqueda constante de oscuros sentidos y significados, pero siempre enraizados en el medio terrestre, cuando no cósmico; búsqueda en principio inalcanzable.

El gran tema de lo que está *más allá* de la vivencia humana, de los testimonios habitualmente escritos y hablados, parece ser siempre su meta y es tratado a la vez de manera muy razonada. Pero también lo que, en último extremo, nos afecta y nos obsesiona, o no logramos ver; el tema de los segundos significados influidos siempre por el clamor de la naturaleza, por los testimonios artísticos o sangrientos, virtuosos o degenerativos, de la raza humana.

Como una derivación de este inabarcable tema central ocupa muchas páginas en el libro de Paz el erotismo, frente al amplio y significativo mundo del sexo. El erotismo y los significados sexuales en la Antigüedad y en nuestros días. La magnífica serie de retratos de artistas pudiera ser el tercero de los temas; observados siempre bajo la doble luz de la vida y de la obra de cada personaje.

Un cuarto grupo de temas (siempre obligadamente derivados del primero, pero a los que aludo en particular por la amplitud con que han sido tratados) pudieran ser los de la rebelión juvenil –tan vivo en los años sesenta–, los contenidos del lenguaje o la simbiosis de las civilizaciones y el fenómeno poético, extensamente tratado ya por él en otro de sus libros más señalados, *El arco y la lira*.

«Vivacidad-mortalidad»

Hay una constante (llamémosla de interpretación), común a todos los ensayos de Octavio Paz: la del binomio «vivacidad-mortalidad». Me parece afortunada la exploración de este hallazgo en todos los casos y con tanta abundancia. Estamos ante la idea de que toda vivencia lleva consigo el caos, la tan repetida experiencia de que la vida humana es una gran putrefacción que se torna fecundante cada ciertos ciclos de tiempo. Se está refiriendo a detritos de ideas, vivencias, civilizaciones, sobre los que fructificarán a su vez admirables ideas, vivencias y civilizaciones.

En ningún caso mejor que en el de este gran tema se cierran y se abren los círculos de las indagaciones de Paz. En cada esfuerzo o logro vital hay un principio de destrucción, de caos. En cada equilibrio, un desequilibrio. Se gana el amor, se logra la poesía, pero a costa de un sacrificio que también nos conduce a la crisis de ser, o que simplemente nos derrota. El erotismo es la plenitud, la fuente del goce, pero al mismo tiempo entreabre en nosotros «la vida vacía», pues es una plenitud que, como la vida misma, no dura.

De estos vaivenes de la existencia humana, de estos ciclos vitales expresión de una dualidad terrible, sólo nos queda al fin entre las manos una difusa experiencia y, sobre todo, como él nos dice, un enorme deseo de «un algo más»: «Más que la historia, más que el sexo, más que la vida, más que la muerte». Ávida e irreprimible ansia de extramundos, de extravivencias, que desbordan a nuestra propia muerte. O, más bien, antes de nuestra propia muerte. Llegamos a ser, en el ara de la existencia, víctimas (¿propiciatorias?) de nosotros mismos, de esa ansiedad en la que ardemos como llama. Sería imposible poner cerco al pensamiento de Paz, intentar delimitarlo o recortarlo aquí o allá. Sólo la lectura del conjunto nos entregará una visión clara y, al mismo tiempo, nos incitará y obligará a la relectura.

Terminaré haciendo referencia a algún tema concreto más. Ya he dicho que el de la poesía había sido tratado por Paz en *El arco y la lira*, libro del que sólo figura un extracto en el que comento. Únicamente en «La tradición del haiku» —prólogo a un tomito de poemas de Bashō— insiste Paz en este tema de una manera directa. Lo que él dice de la poesía japonesa, bien puede decirse de la poesía en general: «Lo que todos buscamos en ella es otro estilo de vida, otra visión del mundo y, también, del trasmundo».

Paz nos pone de frente a la esencia del fenómeno. Observamos así que la poesía continúa estando desprovista en nuestro tiempo de un elevado concepto. La poesía como elevada misión. Recuerda Paz en este ensayo la ausencia, hasta el momento, de un estudio que relacione la poesía japonesa con la castellana. Él ofrece numerosas pistas en el Modernismo hispanoamericano y cita, entre los posibles influidos españoles, a Antonio Machado, a Juan Ramón y a Lorca.

Es uno de los últimos temas del libro el tan repetido en el pasado de la «rebelión juvenil». Paz busca una solución amplia, generosa y poética. Dice que «los jóvenes Blake, Rousseau, Novalis o Breton, buscaron una revuelta más poética que política». Y hace referencia a la «infección del espíritu de sistema» que sufren los grupos sociales en

nuestros días; de la que, por cierto, siempre han solido estar prevenidos los verdaderos poetas, estén o no estén afiliados a una determinada ideología. Las palabras pronunciadas, ¡precisamente por Neruda! durante una entrevista que le hice en Milán (y que el lector encontrará en la última parte de este libro), son bien explícitas: «La política es una obsesión para los otros; no para mí. Yo prefiero el amor». Y a la pregunta de si la política era para él un aspecto secundario respondió: «Sí, lo creo firmemente; la política no es la esencia de la poesía».

Así que la política viene después de la poesía en el verdadero poeta, incluso aunque nos encontremos frente a lo que entendemos por un poeta «comprometido». La poesía y el amor. También el amor —«el amor que fue la semilla de Occidente, el origen de nuestro Arte y de nuestra Poesía» parece ser la solución para Octavio Paz, en lo que a la rebelión juvenil se refiere. «Ni maoísmo ni fanatismo teológico.» «Ni Historia ni mito.» Sólo en lo que para Breton es el «sagrado extrarreligioso» —amor, poesía, rebelión— está la solución. Rebelión como iluminación; no como «fiesta vacía». Y aquí vuelve el ciclo mítico, el repetido binomio «vitalidad-mortalidad». La rebelión como fiesta nefasta, como orgía de los sentidos: «Robespierre, gases lacrimógenos, televisión».

II

Atrás ya me he detenido a analizar con cierto detenimiento la obra ensayística de Octavio Paz. Subrayaba la clarividencia y el poderoso don poético del autor mexicano bajo un punto de vista global: me asombraba la variedad y riqueza de los temas tratados y, en particular, me sentía atraído por su visión cíclico-cósmica —llamémosla ahora así— del mundo, por el binomio vitalidad-mortalidad, que en Paz es luminosamente obsesivo. Pero el autor nos dejaba a las puertas de no pocas e insolubles dudas. Es tan torrencial su análisis que autor y lector tienen que acabar, en ciertos casos, por conceder a la imaginación lo que el raciocinio jamás explicaría.

Muchas de las dudas hasta ahora expuestas en los ensayos de Paz —dudas fundamentales— quedan resueltas en su último libro, *Los hijos del limo*, obra que con notable acierto recoge las conferencias que el autor pronunció en la Universidad de Harvard durante el curso 1971-1972. Una profunda visión del fenómeno poético, la discordia entre sociedad y poesía, la valiosa e insuperable experiencia de la poesía moderna y contemporánea y la culminación de las vanguardias, son los temas fundamentales a los que ahora Paz se refiere, vistos siempre a la luz de un universo que, como diría el romántico, no es sino «un sistema de correspondencias».

Si abarcador es el primero de los temas y de una gran evidencia el segundo, en el posible ocaso de la vanguardia Paz obtiene no pocos resultados, siempre en favor de un concepto valioso, amplio, de la poesía. ¿Estamos en realidad, después de tanta distorsión y corrupción, velando el cadáver hediondo del Arte? ¿Ha muerto al fin esa «estética de la

sorpresa» que a lo largo de los últimos decenios no ha logrado superar – fundamentalmente– el limpio mensaje romántico y la mejor modernidad de principios de siglo?

Desprovisto el artista de un vigoroso concepto del tiempo y de lo que debe significar el arte –el resultado de un lento proceso de siembra y maduración–, nos hallamos ante una serie de testimonios espasmódicos, desesperados y «prematuramente envejecidos». Paz arremete contra la mascarada vanguardista bajo la luz intemporal que todo fenómeno creador debe tener; critica, en definitiva, la ambigüedad, la insuficiencia de algunas de las tendencias últimas, esas en las que, como hemos venido señalando, el arte resulta ser más un producto que un fruto.

Paz nos dejaría ahora, de nuevo, después del supremo esfuerzo que supone una obra como la de Duchamp, a las puertas de la duda si no volviese sabiamente la mirada hacia atrás, hacia un tiempo anterior a la Historia. Si hay algo que todavía puede hacer la modernidad es «negarse a sí misma» y volver los ojos a «ese principio anterior a la Historia», «a la revelación de una palabra original».

Bajo este aspecto, fuera de la Historia, la poesía aparece como «el verdadero lenguaje de todas las revelaciones y revoluciones». Y para llevar a cabo un análisis con los pies bien afirmados en la tierra (y sin el desgaste de las ideologías) Paz vuelve a Hölderlin y a los autores que en el centro de Europa pretendieron instaurar otro tiempo, una nueva sensibilidad anunciadora de todas las libertades creadoras que luego trajo el siglo XX.

Para la crítica de nuestro tiempo, que no siempre puede ver más allá de la definición gastada, del producto impuesto, de la aventura y del juego literario convenientemente enmascarados, parece dirigir Octavio Paz su inteligente aproximación al mensaje de los románticos. Lo que los manipuladores de conceptos no han podido comprender aún es el vigor y la trascendencia del movimiento romántico. Interpretando como sensiblero y trasnochado lo que, sólo en apariencia, está recubierto por los ropajes de su tiempo, la crítica no ha sabido desbrozar el mensaje romántico. En los románticos «la palabra poética es palabra de fundación», mensaje del que por cierto nace toda la «heterodoxia de la poesía moderna», tan aplaudida como incomprendida.

Si el arte debe recuperar en nuestros días la inocencia perdida y mantener la «correspondencia universal» fuera de la ofuscación del presente vago y huidizo, el mensaje romántico, desvelado y esclarecido por Paz, sigue siendo imprescindible. Abrasado el «equivoco trágico» de las revoluciones poéticas –¿hay hoy algo más alejado de un ambicioso concepto de lo poético que el poema que Marinetti escribiera al coche de carreras?–, se hace de nuevo necesaria la mágica operación de «cambiar el mundo», pero siempre en la medida que la poesía sea ese «momento irrepetible, histórico», el «doble del Universo», la «intersección entre lo absoluto y lo relativo».

Intensidad, extensión, vaticinio, adivinación... La palabra poética se asienta sobre bases más firmes. Tanto la poesía de Dante como la de Pound nos interesan hoy no por la carga de novedad que han ofrecido en sus respectivas épocas sino por la capacidad de

regreso, de abrazo a una tradición que resume todas las tradiciones. Es la carga romántica, más que la surreal, la que hace cada vez más intemporales e imperecederas las obras de Neruda o Aleixandre.

Paz abre al final de su libro el argumento ecológico, adelanta soluciones que acaso amplíe y penetre mejor en su próximo libro. Queda clara la falsa concepción de la Historia –la literaria y las otras– como un proceso «lineal, progresivo». Hoy, más que nunca, es engañoso y se da por clausurado por la misma vanguardia que cada período «marca un avance frente al anterior». ¿Recuperará el Arte el camino perdido volviendo, subrayémoslo, «al principio del principio» o, por el contrario, se encuentra ya en un ocaso irreversible?

No se trata de seguir arañando el muro, ni de ver quién construye o enmascara mejor esta acción desesperada y negadora, sino de edificar una Poética que sea si no «construcción del futuro», como dice Paz, sí su salvaguarda. Si en efecto no podemos seguir adelante y el ciclo se cierra trágicamente, que al menos no nos veamos privados de la lectura de aquellos textos que han resistido el paso del tiempo y que, gracias a la sabiduría de su mensaje, han adquirido y mantenido su intemporalidad. Por ello, el nuevo libro de Octavio Paz lanza con serenidad no poca luz sobre las mil noches de la vanguardia.

Nostalgia y evocación del sur y de sus poetas

Todavía en estos momentos, el hecho de pensar en Andalucía me sumerge en un profundo, deseado torbellino de recuerdos, de ensueños. Porque –quiero decirlo enseguida– descubro la poesía a los dieciséis años, al mismo tiempo que la tierra andaluza y a través de los poetas andaluces. Y en aquella tierra ve la luz también el primero de mis poemas; me refiero a ese poema que uno ha sentido brotar por primera vez de una manera reflexiva, *consciente*, no de los balbuceos primeros de la adolescencia.

Las constantes –así llamo a esas presencias decisivas de mi vida– de Andalucía y de lo andaluz, de los poetas andaluces y de mi propia poesía, están tan fundidas entre sí, constituyen una experiencia tan sólida entre mis quince y mis dieciocho años –fechas en las que residí en la ciudad de Córdoba–, que no sé qué sería sin ellas el poeta que luego fui.

Aquella estancia andaluza, en años decisivos para el despertar a la vida y a la sensibilidad, me fue igualmente útil por otra razón: contrastaba, de forma extremada, la nueva vida con la hasta entonces vivida; pero, sobre todo, me servía para contrastar dos tierras: la recién descubierta que uno encuentra de repente, tras el mar de olivos, con las altas tierras de mi León natal, de donde llegaba. Contraste que me enriqueció hasta extremos que no ceso de valorar, de descubrir. Se trataba de un proceso de nostalgias y de sueños inverso –pensaba yo entonces con juvenil ingenuidad– al que había llevado a cabo Antonio Machado, cuando dejó Andalucía para subir a tierras castellanas.

Como en tantos otros casos, también en mí brota la poesía de una manera casi circunstancial, anecdótica, gracias a que un día, inesperadamente, sin uno buscarlo, cae en nuestras manos un libro de versos; un libro que esa vez –precisamente esa vez y no otra– leemos con avidez y nos sentimos envueltos en no sé qué extrañas fuerzas, iluminados por una especie de luz que no se ve o envueltos en una música que no se oye.

El libro de que hablo era una antología, muy general, de los poetas españoles modernos y contemporáneos; muy parcial hasta el extremo de que la representación de cada poeta no iba más allá de uno o dos poemas. Pero allí, en aquella representación casi escolar, estaban los dos poemas que harían el milagro de que la poesía fuera en mí pasión, vida, *revelación*; algo más que un simple y puro ejercicio intelectual. Se trataba de «Moguer», de Juan Ramón Jiménez –un poema muy breve– y aquel otro de Antonio Machado que comienza:

Yo voy soñando caminos
de la tarde, las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas
¿A dónde el camino irá?

Considero, de entrada, este tipo de experiencias como difícilmente explicables; por eso, pongo solamente aquí el *tono*, la emoción primera producida por el descubrimiento y no el cúmulo de conmociones adjetivadas que nunca nos llevaría a una explicación absoluta. El poema de Juan Ramón –que leí primero– era una visión fulgurante, impresionista, de un anochecer en el pueblo de Moguer, pero que muy bien podía haber servido para describir cualquier otra noche o cualquier otro lugar de ese sur andaluz entre tinieblas:

Anohecido, grandes nubes ahogan el pueblo,
los faroles están tristes y somnolientos
y la luna amarilla camina entre aguas y viento.

El poema de Machado era otra cosa; estaba más cargado de ansiedad que de pasmo. Estaba también lleno de signos, cargado de simbología, de significados dobles o múltiples; era más ambicioso y turbaba en la medida en que tenía un planteamiento insondable. Pero la impresión del primero y los misterios del segundo actuaban sobre mí con igual fuerza, se complementaban. Hablaban de mundos concretos y, a un tiempo, de mundos borrosos; pero en ambos casos estaban escritos no con las palabras de ese juego intelectual engañoso que a veces ejerce el escritor, sino con palabras *turbadoras*. Eran palabras que no describían, sino que *revelaban*.

Sin embargo, lo que hay de anécdota en el descubrimiento de la poesía por parte del poeta, no supone nada si no ha venido sustentado en otra serie de previas y más sólidas experiencias; si el descubrimiento no se siente, a su vez, influido por la presencia de un espacio concreto. Y este lugar fue para mí la ciudad de Córdoba y sus alrededores. Una ciudad grave, melodiosa, fuertemente dramática, profunda, aún inmersa en la profunda posguerra a comienzos de los años sesenta y especialmente reveladora en sus dos *mundos* más contrastados: el del río de aguas anchas y orillas enmarañadas y el de la sierra, de sabores más recios y hondos, de secretos aromas y rincones. Ambos mundos los fundió Luis de Góngora magistralmente en el conocido soneto que dedicó a la ciudad y, particularmente, en aquellos versos finales que expresan el amor por la vía aparente de la negación:

nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río

Una ciudad, en suma, que yo había venido asumiendo no en la ausencia sino en lo que

tenía de dolorosamente real y en lo que me ofrecía, milagrosamente, ahí, al alcance de la mano. Los poetas del grupo *Cántico* escribieron deliciosamente de esta Córdoba de heridas y de fuegos, de la hedionda y desvencijada de sus barrios más pobres y de la paradisíaca y como adormecida por los soles antiguos y el vibrar de insectos de Santa María de Trassierra y de Las Quemadas –refugios los dos de Góngora–, o la encumbrada de Las Ermitas y sus grandes pinos. Y de las calles («las calles más profundas de Córdoba») y del río (que pasa «como una pisada antigua sobre el mármol»), y de la noche de Córdoba («entre la noche era la madreSelva como de música»), han hablado como nadie los poetas de *Cántico*.

En el poema de Juan Ramón había encontrado el espejo en el que se reflejaban nocturnos de una Andalucía con más sombra que luz, con más drama que gozo. Acaso esa misma Andalucía de los fondos cobrizos, en penumbra, con más noche que tarde, de algunos cuadros de Julio Romero de Torres, pintor al que aquellos descubrimientos primeros me lo han mantenido alejado del otro Julio Romero más superficial y popular. Era también la misma Andalucía que desprendía la música de «Noches en los jardines de España», el disco de Falla que no me cansaba de oír, una de cuyas misteriosas partes está dedicada precisamente a la sierra de Córdoba.

El camino del poema de las *Soledades* de Machado no me sugería el de un paisaje concreto. Era, simplemente, el camino de cualquier tierra; el camino de todos los caminos posibles; es decir, pura y simplemente, el camino de la vida. Pero yo gustaba –era lógico en el lugar y en la fecha de mi descubrimiento– de relacionarlo con aquellos caminos con encinas negras y grandes matorrales de jaras y adelfas de las laderas de la sierra; o con aquellos otros caminos bordeados de cañaverales, moreras o algún canal de aguas rojizas, que conducían a un naranjal o a un arroyo de aguas claras de cualquier rincón perdido de esa misma sierra. Era también en cierta medida –el camino de Machado– el camino de todas las Andalucías posibles, de esas Andalucías de las provincias, que yo estaba a punto de conocer, y que su hermano Manuel nos dejó definidas, con exactitud, para siempre, en unos pocos versos.

Pero recuperado ya de la oscura sima del olvido el recuerdo del descubrimiento primero de la poesía en el sur, quiero volver a los poetas de Córdoba, que revueltos, pero, eso sí, no confundidos, vinieron enseguida con un sinfín de libros de poemas; poetas, andaluces o no, que me ofrecían los fastuosos tesoros de sus poemas: Garcilaso y Góngora, Lope y Fray Luis, todo Machado y todo Juan Ramón, los de la generación del 27, Neruda completo en aquella edición de pastas rojas de Losada, Vallejo, León Felipe...

Dos poetas del grupo *Cántico* –Ricardo Molina y Pablo García Baena, a Bernier lo descubriría más tarde– me ofrecieron, por encima del primer y deslumbrante mensaje de sus poemas, una visión trascendida, fiel, de los ámbitos y campos que me rodeaban; sus poemas prolongaban aquella instantánea del nocturno juanramoniano que me había venido a certificar que el mundo –cuando se sabe contemplar– era no como

engañosamente creíamos sino como los poetas lo habían cantado. Por otra parte, leyendo por entonces a aquellos poetas, qué lejos estaba yo de saber que me aseguraba el conocimiento de una poesía que, durante unos años más, tendría que estar aún sumergida en el silencio de la provincia y en la confusión de los grupos.

Fueron muchas las *instantáneas* que, en las obras de esos dos poetas, recogían mundos y atmósferas por mí vividos. Pero hubo, sobre todo, momentos vividos *coincidentes* de los que no he podido apartar el recuerdo. Primero había tenido las propias experiencias; luego, la confirmación o el reflejo de lo por mí vivido en las obras de los demás, en los poetas recién descubiertos. Pienso ahora que igual podía haber recogido aquí muchos otros de esos momentos *coincidentes* en los que la magia de un lugar y la impresión en él recogida se veían fundidas con el testimonio de terceras personas.

El descubrimiento y el ensueño propios adquieren significado, dimensión, en la medida que han sido descubiertos y soñados por otras personas que no conocemos. Una tarde entre las piedras rotas de Medina Azahara, un mediodía tras los naranjos de la ermita de Linares, una noche junto a los pinos, los avellanos y los eucaliptos de Santa María de Trassierra, junto a los remansos umbríos y verdosos del Baño de Popea, y un atardecer en los humildes y, a un tiempo, elevados refugios de Las Ermitas, son algunos de los momentos a los que podría referirme, los lugares en donde el tiempo adquirió significado pleno y que quedarían fijados para siempre en mi novela *Un año en el sur*. Y también en la ladera de la sierra cordobesa, no lejos de Medina Azahara, el monasterio de Santo Domingo, donde Fray Luis de Granada había pasado su juventud y había escrito su delicioso *Libro de la oración y de la meditación*.

Sobre las ruinas de Medina Azahara lo ha dicho casi todo Ricardo Molina en su *Elegía de Medina Azahara*, y con muy pocos poemas breves. Es, probablemente, la más contenida y densa de sus obras, la más decantada. En ella el Tiempo, ese Tiempo absoluto, supremo, que nos ve vivir y desvivirnos, es el protagonista. En el centro de las ruinas —entiéndase, de las ruinas del palacio árabe y de las ruinas humanas—, de las obras arrasadas por el transcurso de la Historia, el hombre canta y —muchas veces para olvidar— ama. Ricardo Molina dejó muy bien expresados estos temas en los poemas de otros libros suyos, como *El río de los ángeles*, *Corimbo* o el insustituible *Elegías de Sandua*. Luego, en mi vida y en mi obra, esos espacios *fundacionales* —por decirlo con la expresión de Mircea Eliade— absolutos, han sido como una obsesión que arranca de aquellos días.

Pero volvamos a esa identificación entre lo vivido y lo leído, que yo intenté recoger, años más tarde, en un breve poema siempre rehecho y que, a pesar de ello, todavía debo citar de memoria en estos momentos en los que escribo desde este otro delicioso olvidar a que invita el Mediterráneo:

Si Ricardo Molina no te hubiese cantado,
hubiera sido cosa de dedicarte un canto,

oh tú, Medina Azahara,
de los mármoles rotos, del arrayán profundo,
de la noche sin fondo.

Subrayo aquí la circunstancia personal y no entro, después de cuanto arriba queda dicho, en el análisis de esa obra concreta de Ricardo Molina. La mejor recomendación que puedo hacer al lector es que la lea, o la relea. Sigo, como he dicho, en estas páginas, más la evocación que el análisis.

Un día, en los alrededores de Santa María de Trassierra, nos sorprendió, a un grupo de amigos, la noche. Habíamos subido, tarde y despacio, a pie, sierra arriba, sin poder llegar a aquella ermita entre pinos, a orillas de un arroyo de aguas muy frías, en la que Góngora había oficiado durante un tiempo.

De esta manera, tuvimos que pasar la noche y esperar la luz en la oscuridad de un bosque de eucaliptos; oscuridad que sólo rompían los aromas fuertes de éste y los crujidos del fuego de la hoguera y de nuestros pies al pisar las hojas secas. Al día siguiente, apareció la ermita y, con el sol, una sierra ardorosa que yo luego volvería a descubrir en los poetas citados. También otro libro de Ricardo Molina –*Elegías de Sandua*– es un espléndido testimonio de las dulces horas y de los plenos días en la sierra cordobesa:

Aquí estoy en el vasto pinar
de Santa María de Trassierra...

Estos versos son como el anuncio clamoroso de cuanto en poemas anteriores y posteriores de ese libro van a decir las pasiones, los sentimientos, el pasmo frente a un mundo aún por descubrir. Pero por su concreción excepcional, quiero recordar aquí el poema «Santa María de Trassierra», de Pablo García Baena, que fue publicado en su libro *Óleo* y que, si no me equivoco, fue recogido con anterioridad en *Aglæ*, la revista que también en Córdoba dirigió otro cordobés de lenguaje muy puro, y gran conocedor y traductor de la poesía francesa contemporánea, Manuel Álvarez Ortega.

García Baena es, creo yo, un poeta más tenso y grave que Ricardo Molina; acaso por eso el tiempo otoñal de uno de sus poemas esté sumamente logrado. Poesía de largo respiro, iluminada, sentenciosa, grave como esos mismos pinares de los que el poeta se despide:

Y era amor lo que ella despertaba a su paso;
y cuando estaba lejos aún seguía su música
por los pinares graves y por los caseríos,
y era amor lo que hacía encender una lágrima,
cuando ya aquellos montes jamás los pisaría,
sobre la paz de Santa María de Trassierra.

En fin, también con los versos de Pablo García Baena, entro de lleno en la tercera de mis evocaciones, aunque no he llegado a saber con certeza si ese «monje asomado a la ventana» de uno de sus poemas puede, o no, ser uno de los monjes de la sierra cordobesa, que yo vi cavar y orar en uno de aquellos atardeceres inolvidables. En cualquier caso, el hecho de esta duda mía tiene poca importancia, pues, al igual que en el poema «A un monasterio griego» de Juan Gil-Albert, en este de García Baena que comento el tema rebasa con mucho el ámbito de lo anecdótico.

Son poemas *totales*, en los que una realidad superior es la que queda apresada por el ojo del poeta. Tanto en el poema de Gil-Albert como en el de García Baena, quien vive y quien lee el poema se ve inmerso en ese Tiempo absoluto a que antes hacíamos referencia al hablar de la Medina Azahara cantada por Ricardo Molina. En ambos poemas, el creador persigue el Olvido, cierra –para estar más cerca del mundo, de su verdad– la puerta del mundo. Escribe García Baena:

Porque la puerta está ya bien cerrada,
para siempre cerrada, como tapa
de féretro clavada ante mis manos,
la puerta donde un día él me dijo:
«Quédate, se hace noche entre nosotros».

Y Juan Gil-Albert:

...allí quiero entornarte
mundo de mi pasión, cual si una siesta
fuera a dormir en pleno mediodía.

Traería aquí otros recuerdos, otras *identificaciones*, nuevas confirmaciones de que el fuego de la poesía es un fuego solidario. Como aquel regreso a mi colegio después de una ascensión a la cima de La Llave, con, en los labios, el poema «Retrato de un poeta» de Ricardo Molina; regreso con luna, después de una tormenta y de nuestro refugio provisional en una cueva por los alrededores del puente de Alcolea; regreso de un lugar con grutas y palmeras del que nunca he vuelto a saber el nombre:

Mientras otros en las ciudades aplaudidos
como tenor de moda, recogían el triunfo,
tú, lento por la luna, a tu casa volvías
desde la reja del amor nocturno.

Recuerdos del bullicio embalsamado y encendido de la Semana Santa, que en sus poemas los poetas de *Cántico* han expuesto sin deformidades ni simples costumbrismos, en su exacta verdad. No es cierto que la religiosidad de los poetas de *Cántico* sea fingida, como cree algún estudioso. Hay una muy clara y expresiva religiosidad en ellos. La atmósfera de aquellos tiempos no facilitaba un tratamiento hueco de este tipo de temas.

Ellos cantaban simplemente lo que sentían. El tiempo traería luego la confirmación objetiva de cuanto entonces escribían en el medio cerrado –menos cerrado de lo que se piensa– de la provincia.

Y con los días y las noches, pasaban los meses de descubrimientos. Y pasaban, llenas de intensidad, las estaciones. La primavera que Bernier recuerda como «un ascua viva de sangre que desparrama el campo»; el verano, en donde –nos dice Ricardo Molina en *La mirada virgen*– «la verde sombra tiembla en la boca» y «el sol con fuego dice / cuanto diría el hombre enamorado»; el otoño de los castaños de García Baena, en el que «es grato desear la muerte», y esos inviernos con el reborde frío de la «húmeda ventana» que amaba Juan Bernier. Las cuatro estaciones –lo más aparentemente local– se universalizaba incluso en el título del libro de otro de los poetas del grupo: *Universo de pueblo*, de Mario López.

Días primeros del descubrimiento de Andalucía y de lo andaluz, de la poesía andaluza y de la propia poesía. Y del amor. «Dicen que el mes de mayo es el mes del amor...» escribió Ricardo Molina. Y precisamente en un mes de mayo, mareante de acacias en la Ciudad Jardín, ascendía conmigo el amor desde el barrio de San Agustín. No sabía aún que en aquel gran palacio dormido en las sombras de los jazmines –el de Viana, lleno de patios a cual más bello–, iba a leer treinta años después, en otro mes de mayo, mis poemas.

Pero se dio también en aquellos años el encuentro con otra Córdoba, la Córdoba más romana que mora de los poemas de García Lorca –ya desde la definición terrible expresada en sólo dos versos: «Sevilla para herir. / Córdoba para morir»–, que me abrió a nuevos poetas andaluces, a nuevas Andalucías. Las lecturas de Lorca, Aleixandre y Alberti –tres andaluces de excepción– las llevé a cabo casi al mismo tiempo que las visitas que realicé a las ciudades, a las luces, que habían visto nacer a estos tres poetas. Me impresionó la primera lectura de Lorca y, confundido por su influencia, no volví en mucho tiempo sobre él; o lo hice para releer y descubrir siempre aquellos poemas menos arrebatados, pero no por eso menos intensos del *Libro de poemas* o del *Diván del Tamarit*. Preferí por la misma razón ver bajo las luces de Granada la armonía verde de aguas y arboledas y no la sombra de la sangre.

Con Lorca, la poesía andaluza ha adquirido una resonancia universal, pero como creo le ha sucedido a los demás, luego me ha resultado difícil aceptar las versiones lorquianas en otras lenguas, como la italiana, a la que me aproximaría unos años después. Cuando repasaba en Italia las traducciones que de Lorca hizo Carlo Bo, comprendía la inutilidad del empeño –creo que en otros países dirán lógicamente lo mismo de las versiones de sus poetas– y volvía con el pensamiento a lo que para el poeta podía haber sido la fuente de su inspiración, a las sensaciones y a las vivencias producidas desde niño al contacto con su tierra. Ello me ha llevado a considerar siempre la incapacidad última de la expresión literaria para transmitir lo originariamente sentido, la dolorosa diferencia existente entre lo que se goza y lo que luego queda escrito en la cuartilla en blanco.

Aunque en la obra de Aleixandre las ciudades que le vieron de niño juegan un papel no tan dramático y primordial como la Granada de Lorca, tengo que hablar aquí de dos Andalucías –la de Sevilla y la de Málaga– y sólo de la luz de una de ellas –la de Málaga–, si tenemos en cuenta la frase del propio Aleixandre: «A la vida nací en Sevilla, pero a la luz nací en Málaga».

Y así han quedado también en mi recuerdo aquellas dos ciudades que conocí en un viaje provocado por la lectura del poeta. Sevilla era la vida y Málaga la luz predominantemente marina, mediterránea, que venía, como las aguas, con un sabor a civilizaciones y a sueños enterrados. La Málaga de la ciudad y la Málaga costera, del «olivo sacro», desde cuyas serranías, viendo abajo la lámina del mar, se podía hacer todavía hace una veintena de años la pregunta de Bernier:

¿Qué es el hombre aquí,
frente a lo bello?

El verso de Alberti tenía luz y sabía a sal, hablaba casi de aquel mismo sur del Moguer juanramoniano cruzado por los pinos y las aves. Pero el de Alberti no solía ser un sur nocturnal, sino siempre radiante. El sur gaditano lo abrían la asustada blancura de las cigüeñas y de los muros encalados que cercaban colmadas vides. Alberti siempre me pareció el más esencialmente latino de los poetas andaluces de su generación. Latino más allá incluso del compromiso social de los tiempos que le tocó vivir.

Él volvió a recuperar ese espíritu latino en sus días romanos. De hecho, el mundo de la luminosidad del sur, lleno de transparencias e irisaciones, se oculta como un Guadiana en *El alba del alhelí* –en este libro empieza a aparecer un mar de redes negras y de mujeres que lloran en sus orillas– y vuelve a brillar, años más tarde, en ese testimonio lleno de hermosas nostalgias –quizá su libro más hermoso– que es *Retornos de lo vivo lejano*.

Aunque en su obra la luminosidad de los veleros de la bahía, de esa presencia del mar milenario tras los pinares del Puerto, se halle oscurecida por las heridas que dejan el paso de los años. Vi la mar por vez primera en la playa de Valdelagrana, precisamente en el Puerto de Santa María. Y lo vi, además de con mis ojos, con los ojos con que lo había visto el poeta. *Marinero en tierra* había resultado ser para mí en aquellos días una guía de excepción. Y para reavivar la emoción primera sólo bastaban unas pocas palabras:

El mar, la mar,
sólo la mar.

Pero un día –parecía que aquel tiempo de las estaciones plenas no iba a terminar nunca–, llegó la ruptura brutal. Había que dejar Andalucía y había que dejar los versos de los poetas andaluces, porque la vida nos arrastraba por otros caminos. Ahora era la pasión de escribir, de crear versos, y no la de leerlos en los libros de los demás, la que

importaba. Atrás quedaban las obras de los autores citados y aquellas otras que me impresionaron sólo por su contenido estrictamente andaluz. Así me explico ahora la fijación producida por ciertos pasajes de la poesía de Villalón, y las lágrimas –creo recordar que hubo alguna lágrima en la despedida– tras la lectura de los *Ajimeces de ensueño*, de Villaespesa.

Tuve también que volver a leer a Bécquer, porque aunque yo descubrí, como suele ser habitual, la poesía con Bécquer –nos suele obsesionar en la primerísima adolescencia– era preciso extraer de él sus mejores frutos, aquellos por los que todavía hoy puede ser considerado, en cierta medida y antes de Rubén Darío, el padre de nuestra poesía moderna. Primeras lecturas de Bécquer, de Rubén Darío... Pero éstas contaban ya poco. La lectura escolar de la poesía nada tenía que ver con lo que, según Antonio Machado, «dice el alma, si es que algo dice», con lo que ya era una «honda palpitación del espíritu».

Luego vinieron seis años en Madrid, buscando la perdida luz del sur. Ni las nuevas lecturas de poetas extranjeros podían alejarme de la nostalgia de mis años en el sur. Tampoco aquel impulso irrefrenable, absorbente, de la poesía recién revelada, que me llevó a la gran ciudad y que trastornó mis estudios. A veces, salía de Madrid en un tren de la estación de Atocha, pero nunca me alejaba lo suficiente para ver las luces amarillas o verdes de Andalucía, sus nocturnos hondos. Inútil el ver la marcha del sol algo más cálido sobre los olivos de Toledo, entre los grandes troncos de los jardines de Aranjuez o el temblor de la luz sobre las vides, en los otoños polvorientos, densos de mostos, de La Mancha. El sur estaba aún más allá, no cesaba de huir sin que, al mismo tiempo, acabase de arrancarse de mi interior definitivamente.

Ya en Madrid, conocí tardíamente –como tantos otros poetas de mi promoción– la obra de ese sevillano de excepción llamado Luis Cernuda. Sobre él tuve que dar, inesperadamente, un día, una conferencia en Puente Cultural que fue prohibida. Misterios de la censura en aquellos días, pues de aquel ciclo de conferencias sobre los poetas del 27, dirigido por Javier Lostalé, creo recordar que sólo prohibieron la mía.

Aquella voz de Cernuda, difícil de interpretar, disonaba en el panorama de nuestras letras. Habíamos vivido todavía muy poco para saber de qué iba su palabra seca y astillada, andaluz de más sombras que luz en el alma, que parecía pensar más que sentir en sus versos. Dificultad que me llevó, durante algún tiempo, confusamente, a buscar el mejor Cernuda en su obra primera, en la más aparentemente andaluza, en los versos de *Primeras poesías*:

El fresco verano llena
andaluzas soledades.

Estaba necesitado, en consecuencia, de aquellas *instantáneas* primeras que me confirmaban lo vivido en un medio concreto, inconfundible. Pero me faltaba ese medio. El sueño y la vida seguían caminos bien distintos. Y empecé a vivir más que a soñar, a

ver la vida en sus segundas realidades (que era otra forma de soñar) y, por tanto, a descubrir, tarde pero bien, al mejor Cernuda. Al Cernuda de una Andalucía más universal, pues las incomprensiones y los dolores de que habla el poeta pertenecen al sentimiento universal; son las incomprensiones y los dolores de todos.

Conocí la obra de Cernuda y más tarde –muy tarde, nunca me lo perdonaré– a Emilio Prados, al que leí con avidez bajo los álamos de un verano en el norte. Recuerdo también que un libro como *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, permitía ver temblar el amor a cada instante, como algo tierno, en la aridez y el torbellino de la gran ciudad. Córdoba y Andalucía volvieron con los números de la revista *Aglæ*, que Manolo Álvarez Ortega me regaló y con aquellos otros que me habían prestado de *Cántico*. Años después, en Ibiza, Flora, la sobrina de Ricardo Molina, que aún conserva la biblioteca del poeta, me regalaría nuevos números de la revista.

Llegó también la poesía llena de ecos desgarrados de Julio Mariscal. Y los dibujos de Rafael Álvarez Ortega y de Ginés Liébana, en los que jóvenes junto a la mar o sobre la hierba ya no me hablaban con la certeza de las cosas reales sino con la dulce y pánica imprecisión de los paraísos perdidos. Y, en una nueva lectura de la obra de Ricardo Molina, comprendí con unos versos de su arcádica elegía XXIX –una de las más hermosas, la dedicada a Aleixandre– que mi mundo estaba en otras riberas y, acaso, en otro tiempo:

Y ahora me doy cuenta, y esto es irremediable,
de que no soy un hombre de mi tiempo.
No, yo debí nacer en las islas del mármol,
cuyas playas doradas baña el Mediterráneo.

Contemporáneo de aquella nueva lectura fue el encuentro con ese soberbio libro de teoría del poeta cordobés que es *Función social de la poesía*; visión global del fenómeno poético desde aquellos orígenes en los que hombres alzaban, sin pronunciar palabras, los brazos a los astros, en ciudades triangulares, hasta la obra del último Neruda. Significativo es el uso por parte de Molina del adjetivo *social* en el título de este libro, precisamente en aquellos días en que lo testimonial tenía otro sentido. Él, en años de prosaísmo y de confusión, hacía sin más de ese término el uso preciso, natural.

En fin, no sabía que alejándome de Andalucía me iba a aproximar a algunos de sus poetas y a merecer su amistad. Muchos fueron los jóvenes poetas andaluces que ponían en la aridez urbana de Madrid una nota de distensión y calor con sus versos naturales y luminosos; versos siempre fieles, en todo momento, por encima de los cambios y de las modas formales, al sentimiento y a la pasión inconfundibles del sur. Quince años de ausencia de Andalucía se llenarían, de manera especial, con la amistad y el magisterio de Vicente Aleixandre, un nuevo andaluz universal en Madrid instalado.

El regreso al sur no se llevó a cabo de inmediato, pero pasé cuatro años en tierras de Italia, asomándome a la realidad mediterránea, comprendiendo, de una manera definitiva,

y más en su simbología, el espíritu mediterráneo. Fue entonces cuando también adquirió para mí sentido aquel poema que, en tiempos, me había parecido algo insustancial de Ricardo Molina titulado «Italia». País que aparece en el poema marcadamente helenizado, pero, al mismo tiempo, como fuente indiscutible de humanismo. Italia, «navío de lágrimas», le muestra al poeta —cuando él no sabe que está viviendo sus últimos años—, la realidad suprema del existir al decirnos: «Lo más profundo es la alegría».

Y una mañana de lluvia y sol, en Parma, la presencia viva, la voz de Rafael Alberti, me volvieron a traer las luces del sur, las arboledas de El Puerto, el mar último de los griegos. Alberti hablaba de sus primeros años en su ciudad natal a una multitud de estudiantes universitarios. Fueron siete días en los que la ciudad de Parma vibró con el nombre del poeta andaluz en librerías y en salas de exposiciones y, de manera especial, en la representación de *El hombre deshabitado*.

Años después hablé de Alberti en el Instituto Español de Roma y, necesariamente, la luz de la marina y de los poetas de Andalucía parecían definitivamente reconciliados con las piedras doradas de Roma. Alberti ya estaba, por entonces, en Madrid y, al menos para él, la *arboleda* del sur había dejado de estar *perdida*. Cuando en una noche de homenaje, que cerraba un gris período de nuestra historia, lo volví a encontrar en Madrid, acababa de regresar de su sur gaditano. (Aún no sabía que luego, ya en Ibiza, Alberti iba a desencadenar en mí la creación de todo un libro sobre las seis semanas que el poeta había pasado en la isla el fatídico verano de 1936.)

Pero aún estaba en Italia. Tengo que decir, por tanto, unas pocas palabras sobre Venecia, sobre la Venecia que ya tenían descubierta los poetas del grupo *Cántico*. Y que también antes habían descubierto Byron y Ruskin, Stravinski y Pound y, naturalmente, algunos venecianos ejemplares, como Goldoni o Casanova. No había que quedarse con los tópicos sobre esta ciudad, con los «cortinajes», de que hicieron gala algunos poetas nuestros. Por el contrario, los poetas de *Cántico* habían sabido verla con ojos certeros: «Allá en Venecia, en el otoño adriático...»

A través del verso de Ricardo Molina, allá en Venecia, uno podía encontrar las claves de esos desposorios, que tan buenos frutos han dado a nuestra cultura, del Oriente con el Occidente. De aquella parte llegaron a nuestras costas los hombres que hoy nos hacen amar el equilibrio y la vida en su mejor plenitud. Sobre Venecia publicó Pablo García Baena, en *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana*, un poema derramado y lleno de fuertes tintes. De ese poema no llegué yo a hablar con el propio Pablo lo que hubiera deseado y con la precisión que yo hubiera querido, en un breve y primer encuentro que tuvimos cercados por el tráfico y las prisas de Madrid.

Ni de este poema ni de la totalidad de su poesía. Esa poesía que, pocos días después, releía en la edición completa de sus poemas (*Poemas, 1946/1961*). Pero el poeta había huido irremediablemente, como debía, hacia el sur de Málaga desde el sur de Córdoba. Los poetas de *Cántico* vieron, en definitiva, la vida y no la escenografía bajo los

atardeceres de Venecia. Su testimonio nada tiene que ver con la farsa libresca y cinematográfica, de cartón piedra, que luego han dado en llamar –para desgracia de la propia Venecia– *venecianismo*.

He vuelto a Andalucía en varias ocasiones, sobre todo a Córdoba: a leer poemas en primavera en los patios del Palacio de Viana y en la cervantina Posada del Potro, y a hablar sobre aquellos poetas de *Cántico* que leí en mi adolescencia. Y para descubrir otra Córdoba más depurada, castellana casi, la del Valle de los Pedroches, en donde un nuevo poeta andaluz, Alejandro López Andrada, continúa la tradición poética de su tierra y aún escucha –en unos tiempos nada propicios– los ruiseñores en las alamedas. También en uno de esos regresos a Córdoba, Pablo me pondría unas palabras en la primera edición que yo poseía de su *Antiguo muchacho*.

No hace mucho he estado en la Andalucía de Jaén –la única que no conocía, pero que no me ha parecido menos extraordinaria que el resto de las Andalucías– y en el mismo lugar en el que se encontraba la negra encina machadiana, hoy arrancada, en el camino que va de Úbeda a Baeza. Una Andalucía plateada y endurecida por soles demasiado violentos, que deja ver aún en su piel innumerables heridas. Úbeda, laberinto de palacios, mirador sobre el olivar y las torrenteras calcinadas, y Baeza, que quiere reconocer el paso, la presencia del poeta en sus calles. Cada día con más vehemencia, como algo indicativo de que los tiempos cambian y las mentes se han hecho más flexibles, muy lejos quedaba ya aquel homenaje imposible que no pudimos rendir al poeta en los años sesenta.

Lejanías de Aznaitín y Mágina, como un sueño azul. Son éstas también las tierras de un pintor que amo, Zabaleta, natural de Quesada, y de otro enamorado del sur, aunque él llegara huido de tierras de Castilla: Juan de la Cruz. Tras su prisión toledana vino a oír, y a llorar extasiado, los cánticos de las monjas de Beas de Segura: «Quien no sabe de penas / no sabe cosa buena, / que penas son los trajes de amadores». Traía con él un cuadernillo, del que nada hemos vuelto a saber, con los poemas que había escrito en su prisión.

Las aguas del Guadalquivir, que bajaban de Cazorla, podían haberme llevado, una vez más, hasta los muros y las sombras sonámbulas de la noche cordobesa. Pero no fue así. Sé que en esa Córdoba de un tiempo, al otro lado del Guadalquivir, han levantado otra Córdoba y que ya no existen aquellas cuatro casas y el camino que llevaba a Granada hace cuarenta años, aquel mismo paisaje tembloroso y tristísimo que pintó, al fondo de algunos de sus cuadros, Julio Romero de Torres.

Ahora escribo desde Ibiza. Puede decirse que estoy aún en el sur, pero sin el sur. Me falta la intensidad de los aromas andaluces, pero no los versos de sus nuevos poetas. Acaso este sur sea más impersonal, más intemporal –por tener menos heridas–, pero es un sur más fino, más transparente, más difuminado. Como su luz. Esa misma luz mediterránea de la que un levantino, Juan Gil-Albert, tanto y tan bien escribió. Luces de Ibiza, que no son las de Andalucía, ni las de Italia, ni las de Grecia. Pero, al mismo

tiempo, se trata de una luz que resume todas esas luces. Luz fogosa del sur. O mejor: la luz que se podría soñar desde el sur andaluz. Sólo luz.

El compromiso del escritor con su soledad¹

Las condiciones y fines de un Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas celebrado en 1987 son muy distintas obviamente de las que se dieron cincuenta años atrás, en 1937. Y ello es así no porque el ser humano haya cambiado en lo fundamental, sino porque el mundo circundante, la realidad social, ha cambiado radicalmente. Las condiciones son tan distintas que dejaríamos expresada la situación en una sola frase: ayer estaba en juego la libertad de ser y de crear de un pueblo y hoy acaso está en juego la libertad de ser y de crear del planeta. ¿De dónde nace hoy esta toma de conciencia nueva frente a un peligro *global*?

Cuando entre nosotros anidan armas nucleares capaces de hacer saltar por los aires a cuatro planetas como el nuestro, cuando se enquistan los conflictos bélicos y se imponen por medio del terror las ideologías o las creencias, cuando el cambio climático está afectando ya a la vida hasta extremos insospechados, es evidente que las condiciones del ser humano en general y del intelectual en particular sean muy distintas de las despertadas en medio de una contienda nacional, civil. Y algo añadiría sin dogmatismos, pero como una simple confirmación de cuanto nuestros ojos ven cada día, para comprender mejor esta situación de finales del siglo XX: hoy no existe más revolución pendiente que la ecológica.

Sabemos que quizá es extremada esta afirmación, cuando todavía hay países en el Tercer Mundo en los que se muere de hambre y de epidemias, y perduran de manera sangrante las injusticias. Pero, dentro de la miseria, para estos países también hay una nueva, evidente realidad amenazadora; es decir, avanza el desierto, aumentan las sequías porque la atmósfera se recalienta progresivamente; a veces el aire se vuelve irrespirable a causa de los complejos industriales sin control. Estos países más injustamente desarrollados son precisamente algunos de los que producen o experimentan los productos químicos que otros rechazan por demasiado peligrosos.

Peligran los cuerpos y peligran los espíritus tras la difícil adaptación –o, a veces, demasiado fácil adaptación– a un industrialismo alocado, a un urbanismo masificado y sin medida (¡en un país con tan hermosos espacios aún como el nuestro!), a una explotación arbitraria y feroz de los recursos naturales, a un desarrollismo físico y mental invasor, difícilmente asimilable para una serie de culturas todavía subdesarrolladas, aunque esto es importante subrayarlo, que todavía se hallan –¿hasta cuándo?– en posesión de sus *raíces*. Pero éstas ya poco importan allá donde subsisten y las gentes se

esfuerzan por disfrutar de los medios –tantas veces engañosos– de las sociedades más opulentas, aceptan impasibles la información manipulada y buscan el camino desesperado de la emigración al precio que sea.

Nada diré de la desnaturalización del medio ambiente en los países que reconocemos como «desarrollados». Hoy abrimos el periódico por la mañana y tomamos por noticias habituales y sin importancia el que se prohíba la caza de las aves en el Mediterráneo porque éstas vinieron el pasado otoño de Chernóbil con los buches demasiado cargados de radiactividad, o el que haya miles de hectáreas de bosques muertos a causa de la lluvia ácida o de los incendios, o que ríos como el Rhin o el Danubio se vean afectados biológicamente a causa de un vertido contaminador, o que de vez en cuando –como si alguien programara meticulosamente los datos– se nos hable de virus o de bacterias nuevos e incontrolables. Así que, por si fuera poco, la progresiva desnaturalización del medio ambiente une a los riesgos e injusticias que el planeta arrastraba secularmente.

A ello hay que añadir lo que Jünger reconoció, en una llamativa pero certera expresión, «el exterminio de la clase campesina»; es decir, la progresiva muerte de la sociedad agraria, la cual se había venido propagando desde el Neolítico y que era un modelo armónico de desarrollo, en consonancia siempre con la preservación del medio natural. La competencia de un mercado global, el abandono de los cultivos tradicionales, las talas o los incendios de los bosques, son una parte importante de esa muerte programada. Otra es la continua sangría de las gentes de los pueblos a las grandes ciudades, las sucesivas oleadas de emigración, creándose así macrourbes que no hacen sino multiplicar todos los problemas sociales.

Hay que hablar, pues, de soluciones globales para problemas globales. Y estas soluciones globales exigen del ser humano en general y de los intelectuales en particular una toma de conciencia global; es decir, generosa, abierta, flexible: universalista. Para el intelectual, la cultura debe ser hoy, más que nunca, un medio para aproximarse a la *totalidad* de la realidad humana, evitando así esa progresiva deshumanización que parece descomponerlo todo bajo la «luz» de la nueva y entusiasta filosofía de la neoignorancia y del todo vale.

Consciente de esta situación, desolado, el escritor vuelve los ojos hacia su cuartilla en blanco, hacia sí mismo, y se pregunta qué es lo que puede hacer, si no para solucionar esta situación sí, al menos, para ser *consciente* en grado sumo de ella. Y comprende que, lo primero, es ser consciente de su propia actitud mental, de cuanto en él aún reflexiona y siente lejos de los mecanismos de esos poderes invasores que todo lo condicionan.

Amenazado radicalmente, desinformado a costa de tanta información manipulada, confundido por egoísmos e insolidaridades tribales o viendo en peligro sus *raíces*, el creador borra provisionalmente el mundo, regresa a su conciencia primera. Para ello se sirve de un arquetipo: el del *espacio fundacional*. El hombre –cielo arriba, tierra abajo, ser entre dos vacíos– vuelve a hacerse las preguntas clave, las preguntas primeras. Nada más lejos de una evasión de la realidad que esta toma de conciencia *total* partiendo de

uno mismo, de esa búsqueda de la libertad *interior* sin la cual no puede darse la otra libertad, la que se respira a nuestro alrededor.

El escritor de finales del siglo XX vuelve a mirarse en el espejo vacío y lleno a la vez de su cuartilla en blanco; olvida por unos momentos que hoy la literatura sufre un mercantilismo avasallador que niega la función primera del *crear*. El escritor debe regresar a su soledad, a una soledad fértil, no porque él quiera, sino porque le obligan a que así sea. O porque acaso sea necesario hacerlo para que la obra madure.

Él quiere hacer su literatura, *ser él*; desea dar un testimonio personal, pero le dicen que su testimonio tiene que ser de esta o de aquella forma, que hay que dirigir, engañar, provocar, endulzar o divertir la conciencia del lector de esta o de aquella manera. Afortunadamente, todavía quedan proyectos editoriales serios y preocupados por ese sentido originario y humanista que debe tener la palabra del escritor, pero en líneas generales los productos literarios suelen imperar sobre los frutos en lo que parece ser un mero mercado.

El escritor se pregunta incluso si va a seguir existiendo la conciencia del lector no dirigido, del lector en libertad. Y se pregunta algo más grave todavía: si en el futuro van a seguir existiendo lectores y libros. Porque ha oído decir a los psicólogos que cada día se lee menos; porque a los diez años —edad clave— el mensaje que el niño comienza a recibir no es el de la letra impresa —el de la palabra, el del libro—, sino el de la imagen. Cómics, vídeos, juegos electrónicos, ruidos musicales, anuncios invasores, no le permiten al niño ese salto con facilidad hacia el silencio del poema, hacia la prosa coherente, hacia la simple idea: hacia la concentración, de la que sólo puede nacer la reflexión. La palabra del escritor tiende a perder su función originaria: la de ser, a la vez, *testimonio* y *revelación*.

Amenazas, contaminaciones, deformaciones, desculturización, fracaso escolar... Ante este panorama se refuerza la idea de soledad fértil, porque lo último que le queda al poeta —a su vocación de ser y de existir en un alto grado de conciencia— es esa parcela fértil del silencio, ese espacio de la reflexión última, antes de la guerra definitiva, del veneno que llega por el aire sin avisar, de la falsa noticia, del grupo multinacional de presión, del producto artístico desnaturalizado y mercantilizado al máximo, de la uniformidad de las ideas huecas.

El escritor busca la soledad fértil —*sonora*, dijo el clásico— simplemente para reflexionar con objetividad y, en último extremo, para *ser el que es* sin interferencias negadoras. Por ello, en tiempos de dirigismos inevitables, la solidaridad y la fraternidad y las soluciones de todo tipo pasan para el escritor por la toma de conciencia de sus limitaciones, de sus impotencias, y por la eliminación de su mente y del aire que respira de todo cuanto confunde y contamina. Paradójicamente, las amenazas, los poderes de todo tipo, las contaminaciones ideológicas y físicas conducen al escritor a lo que siempre debía haber sido: un ser que reflexiona y siente no en una región, en un estado o en un continente, sino en un planeta que sufre amenazas y problemas comunes. Ello no impide, claro está,

que dentro de su parcela de soledad, el hombre defienda y propugne su personalidad, sus peculiaridades, su propio *mundo*.

Reencuentro del escritor con *su* verdad, apuesta del poeta por la palabra a contracorriente, es decir, no sólo la de hoy sino la de ayer y la de mañana, pero también con *la* verdad de raíz machadiana (la de todos), para a través de ella llegar a la solidaridad del ser con el Todo, a la espera de un solo don, de un solo y modesto fin en un mundo de límites y de riesgos: respirar sin más, respirar en armonía y sin imposiciones y sin amenazas, liberados y libres por siempre. Y en esta situación de equilibrio ir buscando la armonía para todos y para él a través de una escritura que *sane* y que *salve*.

El poema y su contenido: un lenguaje *nuevo*

Para una justa valoración del lenguaje con el que se ha creado una obra literaria tenemos que remontarnos a los orígenes, a esos cuadernos de la adolescencia que –aún– nos negamos a romper, pero que conservan algunas de las claves primeras de dicha obra. El lenguaje que habitualmente usamos proviene sobre todo de nuestro estilo, pero, a la vez, de nuestra formación y, particularmente, de las influencias de nuestras lecturas. Por eso, damos por buena la idea, como afirmábamos atrás, de que el poeta quizá nazca y se haga en la misma proporción.

En el nacer del poeta a la palabra cuenta también mucho la ayuda de ese primer verso que alguien dijo que se nos dictaba. «El poeta no se puede hacer sin la ayuda de un Dios», nos había dicho Platón en uno de sus diálogos menos conocidos, el *Íón*. Hay, por tanto, ese primer momento en el que surge un verso que, luego, permite ir tirando de los demás versos, gracias ahora a la voluntad, y que da lugar al poema. A su vez, este poema primero va tirando del resto de los poemas y el libro se va configurando, acaba teniendo su *unidad*. Porque resulta que no siempre cuando el poeta tiene poemas ha configurado un libro. Hace falta esa unidad del conjunto que le dé valor de *obra*, es decir, de texto *nuevo*.

Pero qué duda cabe que el poeta también se hace no sólo con la experiencia que concede el vivir, sino especialmente con la ayuda de sus lecturas. Con todo tipo de lecturas. No basta, por ejemplo, con beber sólo en determinadas obras o autores de una manera reiterada, pues éstos, influirían negativamente sobre la obra del nuevo autor. Por eso, el joven poeta debe leer a clásicos, a modernos y a contemporáneos, obteniendo de estas lecturas abarcadoras las claves que le pueden ser útiles para su propia formación.

Esas lecturas insistentes marcaron nuestro lenguaje primero: las de determinados clásicos (Manrique, Garcilaso, Fray Luis de León, Juan de la Cruz, Góngora), y luego las de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Pablo Neruda, Aleixandre. Influencias que se afinan y pasan más inadvertidas en ese libro suyo en el que el poeta ya descubre su *voz*, y que no siempre suele ser el primero. Del primer libro de poemas que escribe el autor se suele arrepentir, pero llega luego ese segundo en el que el autor descubre o reafirma su *voz*. En mi caso concreto, sucedió con *Preludios a una noche total* (1969). En esta obra, los temas suelen enmascarar ya las lecturas iniciales y, entre ellos, ninguno más notorio que el de la presencia de la naturaleza y del amor.

Emoción, intensidad y pureza formal serán las tres características esenciales de eso

que he reconocido como mi voz y que, de manera aparente o subterránea, siempre van a estar presentes en todos mis libros. Deshago, con ello, la idea de que hay zonas o libros – muchos recuerdan *Sepulcro en Tarquinia* (1975)– en los que no sólo fulge afortunada la palabra, sino también la propia voz. Una voz que, a la vez, está en los demás libros nuestros –más allá del gusto personal de los lectores– y son esas tres características – emoción, intensidad, pureza formal–, las que ofrecen, en todo momento y en todos los libros –también en los escritos en otros géneros–, el tono, el mensaje esencial.

He hablado de la naturaleza, pero –es preciso subrayarlo enseguida–, nunca revelada ésta como expresión de lo rural o de lo costumbrista, de una mirada meramente realista o a la luz de lo que entendemos por visión «noventayochista» del paisaje, sino como esa *fuerza* de la que todo mana y a la que todo vuelve, y que es la que guarda los secretos de la totalidad: el *enigma*; concepto muy próximo al que los románticos centroeuropeos tenían del tema. Es esa misma naturaleza la que nos permite decir que, en lo más aparentemente local, el poeta que sabe contemplar puede ver lo más universal.

Se trata de una visión absoluta y universalizada de la naturaleza que muy raramente observamos en la literatura española, pero sí, en la centroeuropea (Novalis, Hölderlin, Keats, Shelley, Leopardi) y, por supuesto, en la americana (Walt Whitman, Robert Frost, Emily Dickinson, Archibald Macleish) y, entre los de habla hispana, en Pablo Neruda u Octavio Paz, por citar sólo a dos de los autores más señalados en su visión no reducida o tópica de la naturaleza. También en algunos poetas reveladores de lo que reconocemos como *espíritu* mediterráneo: además de toda la tradición grecolatina y renacentista, en Valéry, Seferis, Ritsos, Espriu, Riba, Gil-Albert o Aleixandre.

Hablando del lenguaje de la poesía hispanoamericana resulta también sorprendente cómo en estos años en que se ha impuesto entre nosotros un lenguaje plano y simplista, los poetas de Hispanoamérica siguen aportando a nuestra lengua las necesarias intensidad y riqueza verbal; una intensidad y una riqueza –una libertad imaginativa también– que enseguida se deja ver a la hora –anónima– de los premios literarios. Del conjunto de libros presentados a un concurso, siempre destacan por la riqueza y novedad de su lenguaje los que, sin ninguna duda, sabemos que llegan del otro lado del océano.

Vino luego ese segundo libro en el que intentamos romper moldes, *Truenos y flautas en un templo* (1972); obra de título chocante, pero que lo parece menos cuando reparamos en que tiene su origen en un verso del *Anábasis* de Saint-John Perse: «tonnerre et flûtes». Y es que este nuevo libro nacía de otras lecturas hechas en otros ámbitos. Lo comienzo a escribir en París, en el otoño del año 1968. Es el libro con el que me pongo a tono con la poesía de mi generación, la que se comenzó a escribir a mediados de los años sesenta, y que se encauzó tempranamente en dos antologías de las que fueron autores Enrique Martín Pardo y José María Castellet. (Esta última – catapultada desde Barcelona– tendría más eco mediático que la primera, pagada y editada por el propio autor y ahora rescatada afortunadamente gracias a la editorial Hiperión.)

¿Qué lenguaje *nuevo* era el que por entonces se perseguía? Se trataba, sobre todo, de acabar con el prosaísmo plano y falto de imaginación en que había desembocado la llamada poesía social o testimonial. Entonces la realidad que les interesaba a los jóvenes no era la que los ojos veían –para abordar ésta iba a haber, no tardando mucho, un Parlamento democrático–, sino la que he reconocido en algunos de mis textos de Poética como *segunda realidad* o *realidad transcendida* o *trascendente*; una realidad, para entendernos enseguida, que está más allá de la realidad que los ojos ven. Por eso, el lenguaje debía ser obligadamente más imaginativo, más libre; tenía que darse una nueva sensibilidad para la concepción de la poesía y, sobre todo, tenían que hacerse unas lecturas más ricas en autores extranjeros, más radicales.

Este concepto de *segunda realidad* no debe ser entendido como escapismo o ignorancia de lo real, sino en aquel sentido con el que Rilke justificó el nacimiento de sus grandes *Elegías*: la búsqueda de lo oculto del mundo, de cuanto en éste hay de ignoto. En este sentido, el poeta nos dejó escritas palabras maravillosas que ya atrás hemos recordado, pero que aquí repetimos, sobre esta sensación de trascender la realidad, o de enriquecerla con la palabra que debía ser obligadamente *nueva*: «Nosotros somos las abejas de lo invisible. Libamos desesperadamente la miel de lo invisible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible». Y lo que en consecuencia debe hacer el poeta es revelar «el espacio interior del mundo», «la otra cara de la naturaleza».

Para todo ello, había que encauzar el lenguaje poético por las vías del irracionalismo y de lo surreal; en mi caso concreto –como señaló el profesor José Olivo Jiménez en su prólogo a la primera edición de mi poesía reunida (1982)– más por la vía de lo irracional. Creo poco en un lenguaje poético que sea el fruto exclusivo del puro automatismo surreal. Hoy, más que nunca, me parece que la poesía debe estar siempre embridada por el pensamiento y revelada con cierta claridad.

Por el contrario, lo que entiendo por irracionalismo remite no tanto a un mero automatismo en el proceso de la creación cuanto a una mayor valoración de los mensajes del subconsciente y que puede revelar lo que llamo *segunda realidad*. Porque hay *otra* realidad –ya lo hemos visto a través de las luminosas palabras de Rilke–, y es misión del poeta dar con ella y fijarla en el poema. Porque siempre en el poema la palabra, el lenguaje poético, debe ir *más allá*.

¿Cuáles eran las lecturas de entonces que facilitaban ese lenguaje irracionalista? Cierro los ojos para recordar los autores que yo leía en aquellos meses de París, cuando comencé a escribir mi segundo libro, y surgen de manera clara cuatro nombres: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Perse. (De Rimbaud acabo de rescatar, meses atrás, la traducción-lectura que hice en París –¡hace ya cuarenta años!– de sus *Illuminations*.)

Hay también una presencia de la naturaleza en aquellos nuevos poemas, pero filtrada ahora a través de la cultura, de los símbolos y de los mitos de la tradición artística y literaria. Con ello no quiero decir que el poema deba ser sólo un cliché construido sobre

materiales «culturales» —algo, por cierto muy frecuente en la generación de los novísimos—, sino sobre datos siempre necesariamente filtrados a través de la experiencia de vivir, de la experiencia de *ser*.

De la experiencia de ser en el más alto grado de consciencia. Esto también puede ser la poesía. Porque, de lo contrario, como también he recordado en muchas ocasiones, no existe una base experiencial, vital, detrás de dicha cultura. La cultura que no es sinónimo de vida no es en el fondo tal cultura.

La propia voz y el afán de ruptura y cambio se fijan luego en un libro como *Sepulcro en Tarquinia*. Lo escribí en Italia y, por tanto, hay en él una atmósfera, propia de este país, que llena las dos primeras partes de esta obra. Pero, en realidad, Italia sólo revela directísimamente al lector el espacio en el que brotan los temas. Porque, por citar un par de ejemplos de poemas muy conocidos de este libro, ¿estoy escribiendo poemas sobre un caballero veneciano (Giacomo Casanova) y sobre una cortesana renacentista (Simonetta Vespucci) o, en realidad, estos poemas tratan, respectivamente, sobre los últimos días de cualquier hombre, sobre la caducidad del ser, y sobre la juventud, que la temprana muerte trunca, en la bella florentina que immortalizaron los versos de Lorenzo de Medici, las *stanze* de Poliziano, los cuadros de Botticelli?

Siempre la vida está presente —debe estarlo—, debajo de los temas aparentemente «culturales». Por ello, no gusto nada de esas características —tópicas y repetidas hasta la saciedad en las tesis y en los estudios críticos—, que Castellet puso al frente de su antología: el mayo del 68, los tebeos, la música pop, el cine americano, y esa mezcla incomprensible, ligera y vana de nombres como los de Marilyn Monroe, Groucho Marx y Che Guevara. No comprendo que un libro, un autor, un cuadro o una película sean el tema fácil, gratuito del poema. Sí pueden ser el arranque o motivo inicial del mismo, la fuente inspiradora, pero dirigido hacia otro fin: el de un lenguaje, verdaderamente *nuevo*, en el que la experiencia vital predomine siempre.

La experiencia vital, por tanto, siempre acaba mostrando su influencia en el poema. De ahí que haya en *Sepulcro en Tarquinia* —como también señaló Francisco Brines en el prólogo que puso a la segunda edición de este libro (1976)— una comunicación, por debajo del tiempo, de Italia (y por extensión del mundo mediterráneo) con la tierra de mis orígenes, con el noroeste español. Una tierra, por cierto, que había sido muy romanizada debido, sobre todo, a la minería del oro en aquella zona y al interés económico y militar que el Imperio romano tuvo por ella. Es pues la romanización el hilo conductor que une las cuatro partes del libro, aparentemente tan contrapuestas.

Así que, aunque en apariencia tuvieran un protagonismo revelador, Italia y las tierras de *Castra Petavonium* —las que aparecen en la tercera y en la cuarta parte del libro—, no son lo primordial en *Sepulcro en Tarquinia*. Lo primordial no es la Historia, sino la intrahistoria, ese diálogo subterráneo, por debajo del tiempo; esa revitalización o puesta al día de los signos y símbolos de raíz histórica muy concreta: los que reveló el *espíritu* mediterráneo.

Vemos, llegados a este punto, cómo el lenguaje poético no es, en el fondo, sino una lectura de símbolos. El poeta contempla, se templea con el mundo a través de la meditación, y de sus contemplaciones brota el poema. El tono y la expresión del lenguaje poético se hallan profundamente condicionados por el paso del tiempo, por la edad, por una *maduración*. De ahí que su lenguaje sea, en el fondo, una marcha progresiva de la emoción al pensamiento, del sentimiento a la reflexión, del corazón a la razón.

Es condición propia del paso del tiempo, de la madurez, que el poeta pase del mero sentir al hacerse preguntas; preguntas para las que, a su vez, procurará ir buscando respuestas por medio de sus versos. Este afán suyo de sentir y de razonar al mismo tiempo, nos lleva de nuevo a subrayar algo que ya hemos dicho y que, seguramente, repetiremos: la experiencia de crear va ineludiblemente unida a la experiencia de vivir, de *ser*.

Es coincidiendo con mi llegada a Ibiza en octubre de 1977 y con la posterior publicación de *Astrolabio* (1979) –pero sobre todo con el complejo proceso de creación de otros dos libros míos que amo mucho, *Noche más allá de la noche* (1983) y *Jardín de Orfeo* (1988)–, cuando hago una serie de lecturas muy decisivas que me harán renunciar progresivamente a una visión exclusivamente «literaria» de la creación, a la concepción del crear como quien ejercita un juego o como una simple labor de destreza intelectual, a los aspectos predominantemente emocionales o «culturales» de mis primeros libros, para hacer definitivamente de la poesía algo consustancial a la experiencia de vivir.

Es el tiempo de mi profundización en el pensamiento primitivo oriental (taoísmo, budismo, zen); en la mística universal, que para mí es sinónimo de lo *mistérico*, de todo aquello que el hombre desconoce, que aún suele ser mucho; en las corrientes neoplatónicas, especialmente en las renacentistas, empapadas de un fértil humanismo, y en muchos casos de raíz cristiana; pero, sobre todo, en la lectura de determinados pensadores contemporáneos (Carl G. Jung, Mircea Eliade, María Zambrano), que se esforzaron por entregarnos una visión universalizada, total, del ser y que fueron «puentes» extraordinarios entre el saber esencial del pasado y un tiempo por venir de sentido trascendente. La valoración que, en concreto, ha hecho Zambrano de la relación entre filosofía y poesía me parece, como veremos con detenimiento en el apartado siguiente, muy fértil y supone un hito dentro del ensayo español de todos los tiempos.

Haciendo estas valoraciones apresuradas y generales, estoy diciendo también que el poeta se encuentra al fin en ese límite, o frontera, o *viaje* (piénsese en el mensaje de un extenso poema como «La tumba negra», incluido en *Libro de la mansedumbre*), en el que precisamente se funden la poesía y el pensamiento, el ensoñar y el reflexionar. Esto es el resultado de algo que ya hemos dicho: la marcha creadora de los poetas va, irrenunciablemente, del sentimiento a la reflexión, de la emoción a la meditación. En este punto de fusión o encuentro es en el que ahora me hallo. Y en ese poema de poemas que es «La tumba negra», la realidad-realidad –la guerra del Golfo, la caída del Muro de

Berlín, los totalitarismos del siglo XX, las dos Alemanias, la *frontera*, los temas de contaminación— se rescata, pero *metamorfoseada*.

En realidad, se trata de un proceso que comenzó años antes, paralelamente a la creación de un libro titulado *Los silencios de fuego*. Si en todo poeta hay en su lenguaje esa marcha del sentimiento a la reflexión, también suele haber en su vida un reencuentro con la realidad-realidad; no para «copiarla» con realismo, para «fotografiarla», sino para valorar en ella su intemporalidad, para aprender las cíclicas lecciones de la Historia, para buscar los mensajes esenciales de la misma y no repetirla en sus errores.

Resultó, por ello, sorprendente para cierta crítica ciega que, en un libro como *Los silencios de fuego* se plantearan temas no sólo «reales» sino también de la realidad más inmediata en aquellos días, como los que acabamos de recordar. Para fijar todo ello hacía falta también un lenguaje sencillo —muchas veces simple y directo—, pero que supusiera a la vez un revulsivo para el lector. Este brusco cambio en mi estética fue muy mal entendido y habría que esperar a que el ciclo se completase en los dos libros siguientes para que se comprendiesen las razones de mi evolución, que nacía otra voz tan válida como la de los libros anteriores.

A estas presencias de la dura realidad se contraponía el tiempo permanente del espíritu mediterráneo, los símbolos y los signos de esta mar, lo que no pasa: la propia mar, su luz blanca y fogosa (la luz física, pero a la vez la luz del conocimiento), la fuente, la nave, los distintos árboles, la gruta, los árboles, la figura del náufrago, o la «oveja homérica» (animal realísimo, que nos trae el recuerdo del mito renovado). Y en series de poemas de *Los silencios de fuego*, como «Blanco/Negro», el lenguaje se va adelgazando, quiere ser una llamada al silencio.

También en este mismo libro la brevedad y la concisión de un poema como «La hora interior» fija ese afán de síntesis y de cambio: el afán de Unidad, de raíz platónica; el hacer viva en el poema la creencia de que «Todo es Uno y Todo es diverso». En ese momento es cuando el silencio quiere acallar el mensaje del poema, quiere ser el protagonista de la comunicación del poeta.

Tras *Libro de la masedumbre* —obra en la que se comprendió mejor, como he dicho, el afán de cambio que mi poesía había dado y de la que el extenso poema final, «La tumba negra», es la clave—, en *Tiempo y abismo* serán los poemas de las «Cinco canciones con los ojos cerrados» los que transmitan ese mensaje fértil del silencio creador. Ahora el poema deviene canción, el lenguaje se limita, los versos son de arte menor y palabras y expresiones son ya puros símbolos. El mundo, a la vez, calla y habla. Calla en la operación de cerrar los ojos. Habla sólo por medio del temblor del ciprés.

El que el lenguaje poético sea, en la madurez del poeta, un viaje del sentimiento a la reflexión, de las palabras a su silencio, no implica que utilicemos de manera fácil o arbitraria lo que suele llamarse «poética del silencio»; una visión de la poesía que unas veces suele ser reveladora, pero que otras, como ya hemos dicho, es sólo muestra de la impotencia creadora.

En estos casos, el poeta reduce su lenguaje y busca la síntesis no porque persiga un mensaje esencial, sino simplemente porque busca el engaño. Entonces, lo que se nos quiere hacer pasar por versos sólo suele ser prosa cortada en trozos cuidadosamente. En estos casos, el simplismo del verso no busca la sencillez sino que es señal de impotencia. La realidad, también simplemente, se «copia»; no se interpreta o trasciende. El silencio no tiene contenido; es sólo eso: silencio.

Debo también valorar el papel que juega el lenguaje no sólo en mi poesía, sino en el resto de los otros géneros en los que he escrito, aunque nos encontramos en un país que sólo suele valorar a los escritores por un solo género. ¡Y ay del que se salga de él! Porque se acepta muy mal, o con ironía –lo he podido comprobar a lo largo de mis cuarenta años de vida literaria–, el hecho de que un poeta escriba una novela; o que un novelista –algo que parece más raro aún– se decida a escribir un libro de poemas; o que un poeta escriba cuentos, o que traduzca los autores que prefiera.

Ya no digamos si, además, el escritor se atreve a adentrarse en otros géneros, como el ensayo o el periodismo. Y más polémica es, desde luego, la respuesta cuando el escritor se adentra en el vidrioso terreno de la crítica literaria o en tratar temas que algunos creen exclusivos de los especialistas. Nos falta, en definitiva, esa visión, esa aceptación, del escritor como un ser que aborda globalmente su escritura y que ésta sea su natural forma de expresión y de conocimiento. Porque, aunque muy sutilmente, el lenguaje de todos los géneros literarios, se acaba interrelacionando.

Así ha sucedido al acercarme a géneros literarios que –en principio– no eran los que yo, esencialmente, debía ejercer. Me refiero a que, habiendo escrito en otros géneros, la poesía es siempre como el sustrato que se halla en todos mis libros, comenzando por mis dos novelas y por mis relatos. Nunca tuve pretensiones de novelista, pero en modo alguno podía renunciar a escribir estos libros, pues eran, sin más, gestos de libertad creadora.

En primer lugar, porque una novela como *Un año en el sur* era una obra de iniciación, de formación; fue un texto que ponía de relieve –en lo que había en él de autobiografía– una estética, que fue a su vez la que me sirvió de base en mi adolescencia, cuando descubro la poesía a mis dieciséis años. Porque el sur de que habla mi novela no es otro que el sur andaluz de Córdoba. Ya he subrayado en uno de los capítulos anteriores la influencia profunda de ese sur sobre mi vida y mi obra en el momento clave de la adolescencia.

Algo parecido sucede con la segunda de las novelas, *Larga carta a Francesca*. Aquí la trama también es ficticia, pero hay en ella un sustrato estético, autobiográfico, que ahora alude a los años que viví en Italia. Monteoscura, por ejemplo, la ciudad que aparece en el libro, es Bérgamo. Y a este propósito, quiero señalar también los reparos con los que se acoge entre nosotros lo que, también con ironía, solemos llamar «novela lírica» o «novela de poeta».

Cuando, por ejemplo, lectores y críticos aceptan con la mayor naturalidad los calificativos de «novela histórica», o «novela realista», o «novela urbana» (con su matiz «realismo sucio»), parece que lo «lírico» es algo impropio del género narrativo, y por eso se nos sonríe con benevolencia, ignorando la gran tradición de novela lírica que ha habido en la literatura universal (de Mann a Broch, de Hesse a Lampedusa, de Pasternak a Bassani). Un poeta que escribe novela lírica... Algo lógico, pero no asumible por la mirada ortodoxa.

Algo parecido podría decir de mis libros de cuentos: *Días en Petavonium*, *Huellas*, *Leyendo en las piedras*. ¿Cómo renunciar a lo que verdaderamente son: un medio de inmersión en la memoria del pasado, en los signos y símbolos de la infancia, en el *origen*? Estos libros coinciden con aquellos signos y símbolos poéticos de que comencé hablando. Y son la prueba también más evidente de que, a veces, la literatura tiene mucho de terapia; al menos, cuando la escribimos en los momentos críticos de nuestra vida. Así sucedió con *Leyendo en las piedras*.

Por esta razón, grave y no caprichosa, nació también mi libro de memorias de la infancia *El crujido de la luz*. Este libro se cierra, por cierto, con la descripción de cómo nace, en plena infancia, el primer poema, el texto que se diferencia de los otros textos, porque las palabras en él parecen *llamear*. Así que, también, una de las funciones, necesarísimas, de la creación literaria y del lenguaje que ésta utiliza, es que pueda *sanarnos*. Y así ha sido en estos casos que subrayo. No olvidemos, pues, que el lenguaje poético puede ser también consustancial al lenguaje que utilizamos al escribir en otros géneros. Recursos consustanciales a la poesía —emoción, libertad, intensidad, irracionalismo, imaginación, lirismo—, ¿por qué no pueden utilizarse en los demás géneros?

Somos poetas y escribimos poesía, pero ¿cómo renunciar al ejemplo que supusieron las vidas de los demás poetas? Bajo esta óptica, ¿cómo renunciar o valorar menos que nuestros poemas los estudios críticos y biográficos que hemos escrito de tres poetas: Alexandre, Leopardi, Alberti? En el libro que dediqué a este último autor tuve, además, que adentrarme en el espinoso «bosque» de la Guerra Civil española; un tema que era tabú en la sociedad de Ibiza. Me alegró, por ello, en su día que mi libro *Rafael Alberti en Ibiza: seis semanas del verano de 1936*, supusiese además una catarsis para los ibicencos y que fuera el libro de un poeta, y no el de un historiador o el de un cronista de la realidad —el primero que se escribió sobre la Guerra Civil en aquella isla—, la obra que desencadenara esa catarsis.

El lenguaje poético y la apuesta que éste ha significado, late también en mis libros de ensayo; al menos en aquellos que yo aprecio más, como este que ahora escribo, o los dos volúmenes de *Del pensamiento inspirado*. Y también en los libros de viajes: *Orillas del Órbigo*, *Viaje a los monasterios de España*, *Los días en la isla*; o en el que ahora acabo de publicar: *La simiente enterrada. Un viaje a China*. ¿Cómo renunciar a la poesía que también late en estos libros?

Y si, además, para ser y para subsistir hemos tenido que traducir durante años, ¿cómo renunciar a nuestras versiones de poetas que hemos amado: Dante, Tasso, Leopardi, Quasimodo, Montale, Saba, Cardarelli, Sanguineti? ¿Es que *todo* no se interrelaciona en el escritor consciente de serlo? ¿Cómo encerrar entre cuatro paredes al poeta que sobre todo somos y considerar como espuria, o circunstancial, el resto de la obra? Seríamos, de hacerlo así, profundamente injustos.

Por todo lo dicho, también pienso que ser poeta hoy —después de tantas Poéticas emitidas en el tiempo que no nos satisfacen— puede ser, simplemente, algo que ya he dicho atrás: una manera de *ser* y de *estar* en el mundo. Volvemos, pues, a esa razón que comenzábamos dando al comienzo de este texto: el poeta se hace, pero también nace; tiene su propia *voz* que lo distingue y a la que debe ser fiel; tiene su propio lenguaje y sus propios métodos para crearlo. Ese lenguaje y esos métodos que le permiten no repetir, obligadamente, lo que otros ya han escrito antes que él.

No me estoy refiriendo con ello a que el poeta no sea un ser como los demás, sino a que hay en su vida una muy clara apuesta, un decir a contracorriente de su tiempo. Precisamente por ello, su palabra acaba siendo no palabra de hoy sino también del ayer y del mañana. En la medida en que no cabe levantar un muro entre poesía y vida, y que la primera es consustancial a la segunda, la poesía también es un fenómeno que tiene mucho que ver con lo que Carl G. Jung reconoció como *proceso de individuación*, que no es otro que aquel que conduce a cada persona a ser la que verdaderamente debe ser, al también junguiano *sí-mismo*, al *pleroma*, a la plena realización personal. Sobre estos aspectos de mi poesía me detuve a escribir en el prólogo a mi antología poética *La hora interior* (2002).

El fin último de la creación es, pues, esa *hora interior* en la que el escritor encuentra la *plenitud* a través de un lenguaje *nuevo*. Porque ha pensado que, a lo largo de su vida, ha escrito para algo más que para divertirse, o para testimoniar, o para «fotografiar» la realidad, o para mostrar una destreza o una profesionalidad intelectuales. La suya es, en el fondo, una búsqueda de la plenitud. Para ello, debió servirse no sólo de un lenguaje, sino de todos los lenguajes posibles.

No hay lenguaje (forma) en un texto verdadero sin contenido y, a su vez, no hay contenido sin ese lenguaje *nuevo* que nos esforzamos por desvelar, por arrancárselo al *misterio*. «El alma del poeta se orienta hacia el misterio», nos dijo Antonio Machado. No hay otra opción para el que desea que su palabra vaya *más allá*.

CUATRO

La carta que no envié a María Zambrano

Mi estimada amiga:

«Usted y yo hace ya mucho tiempo que nos conocemos...» ¿Recuerdas esta frase? Se trataba de una tan sintética como vagorosa fórmula de justificar un conocimiento distante, antiguo, secreto. Se trataba simplemente de una *identificación*. Creo que en alguna otra ocasión te había enviado libros y unas líneas de admiración fervorosa y apresurada. Sin embargo, nunca me había planteado escribir públicamente sobre tu obra. Es más, sobre lo que yo considero una experiencia de conocimiento en la distancia, sobre esa *identificación* que, naciendo precisamente de la palabra, no conoce la palabra. O la niega.

Sensación de expresarse y de reconocerse más bien en los signos, en cuanto rodeándonos se revela: el agua, las nubes, la luz, los rumores del pinar... Identificación también por medio de determinadas lecturas, que luego he sabido conservar en tu biblioteca: los presocráticos, Plotino, ciertos escritos del pensamiento oriental, los místicos, Leopardi y algunos otros románticos centroeuropeos.

Y es ese no haber pensado jamás en escribir sobre tu obra, sobre una experiencia interior inenarrable, lo que ahora me hace dudar, lo que ahora me vacía la mente; lo que, en definitiva, me va a conducir a hacer público un texto sumamente subjetivo y, en consecuencia –dirán algunos de dudosa categoría intelectual. También debo decirte enseguida –en estas fechas de homenajes y reconocimientos públicos–, que siento, en alguna medida, sorpresa.

La secreta experiencia del lector –el silencio frente al texto– se ve repentinamente sorprendida con la que acaso –¿acaso?– sea *otra* María Zambrano, con una figura pública de incuestionable talla intelectual ante la que parece estar justificada la noticia, el premio, el honor. Pensemos, sin embargo, que sólo hay una María Zambrano y que el reconocimiento, y el rumor público de ahora, es un reflejo lógico, natural, de una vida dedicada plenamente a la creación pura, que, como tú bien sabes, no es sino un dejarse fluir hacia la soledad, hacia el silencio de lo escrito sin publicarse, hacia el gozo interior de la aventura del espíritu, hacia la experiencia total de *ser*.

En consecuencia, esta carta –estando ya escrita en mi mente, grabada en la cotidianidad– nunca llegué a enviarla. Era una parte más del secreto silencioso de la *identificación*. Una carta que es, y será, sin duda en lo sucesivo, una carta inacabada. También debo decir enseguida que, como la mayoría, vivía en el desconocimiento de tu

obra total. (Y aún viviremos, mientras todo cuanto has escrito no vea la luz, y de la manera conveniente: exenta en su pureza.)

Vivía y me alimentaba de la inolvidable experiencia que supuso encontrarme un día con tu libro *El hombre y lo divino*; también del siempre grato recuerdo de algún artículo perdido en revistas, como aquel, tan sorprendente, publicado en el número que *Cuadernos para el diálogo* dedicara, hace ya años, a Antonio Machado. (Tampoco sabía que la dilatada experiencia de mis subterráneas lecturas de Machado, de ese Machado que hay que leer entre líneas y que tan mal se conoce, iba a solidarizarse con ese conocimiento tuyo del autor de *Campos de Castilla*: con tu encuentro con él en Segovia, con la amistad de tu padre y Machado, con aquella carta que el poeta te escribió desde Rocafort, en 1939, ya camino del exilio; ese exilio intuido ya antes de la frontera francesa, en la que se volvieron a cruzar vuestras vidas. Él, que iba acompañado de su familia, y que no quiso subir al coche que le ofrecías.)

Pero enseguida he llegado a donde debía y quería llegar. Ha brotado ya en esta inusual carta ese título, *El hombre y lo divino*. En el principio fue la revelación del primer libro tuyo que leí; experiencia que luego no ha podido verse superada. Luego, han ido viniendo los otros libros. Ya sabes: los libros de María Zambrano mal distribuidos, los libros de María Zambrano que dormían no sé qué misterioso sueño en los almacenes de las editoriales.

También un día bajé de casa de Antonio Marí trayendo tus dos escritos autobiográficos, e incluso las fotocopias de algunos de tus textos inéditos. En fin, una noche las ondas me trajeron, por encima del mar y de la isla, inesperadamente, tu voz. Era, sin más, la confirmación de algo que el propio Antonio Marí me había dicho en una ocasión: «María Zambrano habla como escribe». Y escribe como habla, comprobaría yo después.

El hombre y lo divino supuso para mí una experiencia muy viva. Me limitaré a resumir algunas de las conclusiones más palpables que yo había extraído de su lectura. En primer lugar, se trataba de una obra de un contenido deslumbrador, si tenemos en cuenta que, de una u otra forma —no entro aquí en el significado último de tus muchos años de exilio—, era una obra brotada de la cultura española, de nuestra cultura. Quiero decir con ello que no se trataba de una obra común entre nosotros.

En ella se conjuntaban, de una forma perfecta, razón y corazón, cuando generalmente una u otro tienen por norma deslumbrar, cegar, inyectar sangre en los españoles. Era una obra sabia y, por tanto, yo diría que no sólo constituía un hito en el panorama de la creación literaria española de este siglo, sino también de todos los siglos que han sido y, esperemos, serán. En *El hombre y lo divino* hay luminosidad, flexibilidad, pureza, monólogo sin soberbia, innumerables preguntas, preciadísimas y no menos innumerables respuestas.

En segundo lugar quisiera subrayar que, en lo esencial —con matizaciones podría extender esta opinión mía al conjunto de tu obra—, ese libro tuyo supera algo lo dicho y

escrito por tus maestros. Escribo a título personal, pero ya he oído en alguna ocasión que –repito, en esencia– tu obra llega mucho más de allá de la de los que te enseñaron a ser, de quienes pudieron haberte iniciado en la vida y en el conocimiento. Y te diré por qué. A ti no te han enredado, como a tantos otros pensadores, las palabras; no te han perdido las palabras. No te has perdido en la noche sin sonido de los tan metódicos como inflexibles sistemas de pensamiento.

Tú has creído –como Sócrates al responder al oráculo de Delfos– en la duda, y la has respetado; porque sabes en qué espacio razones y sientes, vives. También has superado a algunos de tus maestros porque tú eres más «griega» que ellos. Quiero decir que has sabido atender a la llamada de los griegos, de los que Leopardi llamaba *gli antichi*, con una intuición y con una sensibilidad muy especiales. Y atendiendo, y sintiendo, has sabido enriquecerte con ellos como nadie. Y luego has sabido revelárnoslo.

No quiero detenerme aquí en lo que supone esta labor tuya, o en lo que puede suponer para el pensamiento –digamos «tradicional»– español; para un modo de ser que ha estado, habitualmente, del lado de lo inflexible, y no de lo flexible, de lo sombrío, y no de la *luz*. El espíritu y el pensamiento griegos –que por distantes y sutiles caminos no es sino reflejo del espíritu y del pensamiento orientales– es cuestión palpitante, digna de tenerse cada vez más presente entre nosotros por su carga enriquecedora.

Pero quisiera decir, sobre todo, por qué has superado para mí a tus maestros, y a tantos autores que consideramos como tales; por qué tu obra no es común, y puede compararse, sin falsas adulaciones con las obras de más altura de la historia –más bien escasa– del pensamiento español; por qué, en definitiva, puede hablarse de sabiduría al hablar de tu persona y de tu obra: en ésta se funden poesía y razón. Enseguida, ante esa confluencia de dos formas de conocimiento aparentemente contrarias, enfrentadas, surgen como hogueras dos nombres en la noche de las ideas humanas: Hölderlin, Leopardi.

Pero si, en efecto, estábamos habituados a esa fusión del pensamiento con la poesía en determinados poetas, más raro me parece ese logro por parte de una persona que, como tú, pudiéramos considerar en principio como pensadora. Y aquí deseo detenerme para subrayar otra cuestión: habrá quienes nieguen a tu obra entidad filosófica, rigor discursivo, exposición sistemática. Son los que no conocen los caminos de la poesía, los que sólo han reconocido una de las dos caras que siempre nos muestra la existencia, los descreídos. Se trataría de las personas que no disponen de fuerzas para aceptar el mundo en su totalidad, para abarcarlo. Quiero decir, en realidad, para *interpretarlo*.

Delicada fusión, la existente entre poesía y razón en tu obra. Y llegar a ella evitando los peligros de una y de otra, de ambas orillas del saber: la hueca tendencia a la palabra vacía del que filosofa, el fulgor parpadeante o evasivo del que poetiza. Esa fusión sin fallas, sin fisuras, me parece uno de los logros más hermosos de *El hombre y lo divino*. Es más, diría que ya dentro de lo estrictamente poético –¿es que se te puede valorar con arreglo a los codificados géneros literarios?– tu obra llega al límite, y lo supera, y lo

difumina. Esto lo logras especialmente cuando hablas de los significados últimos de cuanto a los humanos nos ha sido revelado a través de los símbolos.

«Los símbolos son el lenguaje de los misterios», has escrito. Y, entre los símbolos, ninguno mejor esclarecido y expresado por ti que el de la *luz*; signo por excelencia y presencia viva en nuestras miradas, en nuestros labios. ¿La luz física o la luz del conocimiento? La luz: la realidad suma y última. En el fondo, en tu obra se funden poesía y razón porque no desconoces lo que es la primera. Has llegado incluso a definirla —esa comúnmente gratuita tendencia a definir la poesía— y lo has hecho con una certeza absoluta: «Convertir el delirio en razón sin abolirlo, es el logro de la poesía».

Pero al mismo tiempo que entreabres los caminos de la luz y del misterio para turbarnos o para hacernos caminar por la vida con más seguridad, al mismo tiempo que te mueves en el terreno de los más lúcidos sueños, en *El hombre y lo divino* también dejas establecido un sistema de pensamiento, y lo haces con el rigor y con la originalidad del iluminado, del que tiene una concepción abarcadora de las ideas absolutas. Veamos, por ello, algunas de las cuestiones para mí definitivas de cuantas destacas en tu libro. Sabes perfectamente en qué espacio respira, vive, nace y muere el hombre. Eres pues consciente, desde la transparencia, de la verdad primera: de ese espacio lleno de pruebas en el que se existe y que otorga paradójicamente al espíritu humano una dimensión grandiosa y trágica a la vez.

Aquí cabría reconocer otro de tus hallazgos, que no es sino el de una nueva fusión: la existente entre ciencia y poesía, entre ciencia y arte, como expresiones del ser que confluyen en un mismo final. Fruto de ello es la luminosidad de ese ensayo tuyo que lleva por título «La condenación de los pitagóricos», tu fe en la práctica primera del hombre-poeta, del hombre-científico, el ser que combinaba «las matemáticas celestes» con «la adoración a la luz, al firmamento, a los astros».

Experiencia primera del ser en el espacio-vacío, la interrogación a los cielos mucho antes de «la madurez de los tiempos históricos». Espacio-vacío del que brota «el errar y el padecer», la leyenda de Orfeo. Y, a su vez —también lo sabes—, la música se funde con la aritmética, «con la aritmética inconsciente de los números del alma», puntualizas. De tal manera se transforma, y transformas, ese espacio-vacío, aterrador, originario, y, aun así, en equilibrada *armonía*. Por tanto, es lógico que para ti el Universo sea «un tejido de ritmos, una armonía incorpórea».

De la idea de armonía a la Divinidad ya hay sólo un paso. Es la vieja y sabia máxima del Tao: la divinidad gratifica o destruye en función de la mayor o menor armonía provocada por la sociedad de los humanos. Conoces el corazón del hombre, su capacidad para sentir, para interpretar. De aquí el que entreabras el misterio, una vez más, para dar forma y sentido a los dioses que han sido y que serán, lo que no es sino una forma más de creer en lo divino.

Y con la Divinidad —si no presente, intuida— ya son factibles la piedad virgiliana, el cristianismo, la esperanza humanista, la creación, las respuestas humanas para las

preguntas *primeras*. Las preguntas en el espacio-vacío ya tienen su razón de ser. De esta forma, el hombre encauza su alma, su rabia, su desesperación. El hombre puede llegar así incluso a deshacer lo que tú llamas «el nudo del trágico existir».

Afortunados los que lo logran, pues éstos son los que viven en la sabiduría. Y crees en el sentido divino del mundo sin el mal rigor futuro de las religiones «decantadas», ya que ellas son sólo un pálido reflejo de la comunicación con lo Ignoto. Y lo divino refleja, sobre todo, el instante en su tenso realismo. El instante: «Un tiempo en el que el tiempo ha sido anulado». Lo Divino: el espejo que refleja la realidad sagrada. O que es necesario sacralizar.

Sí, también nos has enseñado (revelado) que antes de lo divino está lo *sagrado*. ¿Lo que da vida o lo arcano inaccesible? Así penetras en el mundo del paganismo sin prejuicios, como Leopardi lo hizo –cuando precisamente él no lo pretendía– en su *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Alejas al paganismo del cliché literario bajo el que normalmente se nos ha enseñado a reconocerlo. Como lejos del cliché queda la imagen, el significado profundo –otro símbolo total– que nos das de las *ruinas*. Y con tu exposición reconocemos, una vez más, que el hombre no sabe contemplar, al deformarlo todo con la rigidez de sus criterios. De las ruinas haces acaso el más trágico y el más expresivo de los símbolos. Ellas son para ti, creo yo, como un espejo de piedra muerta que refleja tanto la plenitud como la sima abismal de lo que está *más allá*.

La infinitud que la ruina revela la comprendemos en la naturaleza, que en ella vuelve a sembrar vida. El abismo, la sima, los sospechamos en el muro derruido; es decir, en la obra sin fruto, deshecha, quemada por el paso del tiempo. O por las guerras que los hombres encienden. Dejas, pues, limpia la imagen de la ruina de su carga literaria, teatral, ficticia, en una palabra, y la llevas a su dimensión real. En la ruina hay como una «comunidad» –como una comunión con la palabra fácil y oscura del poetaentre la naturaleza y la sangre inocente que ha derramado y que derramará el ser por los siglos de los siglos.

Abismo, dioses, caos, espacio-vacío, ruinas, luz, muerte... El enigma lo resuelves con un nuevo símbolo: el templo. «El templo y sus caminos» es otro de tus ensayos más alquitarados, más clarificadores. Sin duda el templo es para ti algo más que una ruina, algo más que aquel primer espacio-vacío en el que el hombre desprendió de sus labios las primeras palabras, las primeras y desesperadas preguntas a lo Ignoto.

En tu opinión, la ruina «revela el paisaje», y el templo «lo sagrado irreductible». Y junto al término-símbolo (*templo*) colocas un adjetivo lleno de resonancias (*griego*), que cierra perfectamente, herméticamente, el ciclo de tu pensamiento, tu incursión por el mundo de los humanos y de sus sueños. Y en el templo precisamente encontramos la *palabra* viva, las preguntas de nuevo: la *poesía*; es decir, un tipo de religión que aún no se ha visto privada de su naturaleza primera, de su inocencia originaria.

Tenía escrita, María, esta carta, primero en mi mente, luego en el papel; esta carta que nunca pensé enviarte y que, como he dicho, definitivamente quedará –debe quedar por

aquello de nuestra fidelidad a la flexibilidad, a la relatividad del todo— inconclusa. Como he comenzado diciendo, comprendía muy bien lo inexpresable de cualquier tipo de identificación nacida de la admiración. Y me hubiera gustado dejar a un lado el posible tono de homenaje, volver a la anécdota de enviarte una postal o unos libros. Acaso hubiera sido hermoso tocar un tema común, pero no excesivamente turbador, como es el de Giacomo Leopardi, y su obra, y los últimos días que el autor de los *Canti* pasó entre Torre del Greco y Torre Annunziata, en las laderas del Vesubio, sembradas de cenizas y de oro (del oro de las retamas).

Pero ¿qué estoy diciendo? ¿Es que acaso es un tema no turbador Leopardi, aquellas laderas con viñas que miran al mar latino? ¿Un tema no turbador la casa en la que él vivió parte de sus últimos días, «La Ginestra», la misma casa que te fue ofrecida por Elena Croce, que tú pudiste haber habitado, fundiendo poesía y razón? Te llamaba el bosque y otra casita en los Alpes con contraventanas rojas de madera. Te alejaste de Italia. Pero éstos son temas acaso para otra carta que sí te enviaré.

La llamada de María Zambrano

Todo comenzó con una *llamada*, con la llamada de su voz. Estaba yo entonces viviendo en una isla y rodeado de esa mar que luego ella me recordaría siempre, obsesivamente, en nuestras llamadas telefónicas: la mar como frontera y distancia entre los seres, la mar de la vida que separa, pero que también, como las olas, transmite la comunicación, los mensajes. Y la isla, o las islas, que en su obra podemos rastrear como uno de sus símbolos favoritos.

Por encima de la mar y de la isla llegó una noche, gracias a la radio, su voz, su *llamada*. Hasta entonces, María Zambrano había sido sólo esa ilustre escritora del exilio que había descubierto como pensadora algunos años antes, a través de algún libro raro, en los artículos de la revista *Ínsula*, o en el tomo de sus *Obras reunidas*, editadas por Aguilar en 1971, así como a través de la admiración que le mostraba en sus conversaciones otro escritor y amigo común, José Luis Cano.

A aquella llamada había, sin duda, que responder. Lo hice de dos maneras. Una, formal, enviándole a Suiza alguno de mis libros con unas palabras; otra, por medio de la carta atrás recogida que nunca eché al correo, pero que hice pública en la revista *Cuadernos del Norte*: «La carta que no envié a María Zambrano». Me parecía a mí que para dar respuesta a aquella *llamada* suya nocturna que, por encima de la mar, me había llegado, era necesario otro tono y otros recursos. En realidad, esta carta que no envié era la respuesta a otra carta, realísima que recibí yo de María, y que se abría con estas reveladoras palabras: «Usted y yo hace mucho tiempo que nos conocemos...» ¿Que «nos conocemos»... sin habernos conocido? ¿De qué *conocimiento* estaba hablándome ella?

Hubo desde esta frase, para mí, a la vez una necesidad de respeto y de distanciamiento, pues veía que la comunicación *interior* era posible más allá del conocimiento personal, del mutuo conocimiento físico. Y sin embargo... Crecía la necesidad del encuentro real. Así que en un día de la primavera de 1984 me llegué hasta Ginebra para quebrar el encanto de aquella noche en que me había llegado su voz desde muy lejos, para acabar con cuanto en la distancia pudiera haber de ensoñación, y así conocer a la que ya era para todos, en España, «la última exiliada».

Aquella tarde del mes de abril en que tenía cita con ella en Ginebra, me retrasé. Por la mañana había ido con unos amigos a comer al otro lado de la frontera, a Francia, y se complicó mi regreso a Suiza. La llamé por teléfono para disculparme, para decirle que

llegaría con un retraso a nuestra cita, y noté en ella, en sus palabras, su malestar, la necesidad de la urgencia del encuentro; simplemente como si ella intuyera que yo buscaba disculpas para el retraso, o que no iba a llegar, o que la frontera se hallaba demasiado lejos, o que seguía en España y que no se creía que ya estaba allí, a unos pocos kilómetros de Ginebra, pero siempre, todavía, al otro lado de la «frontera».

Llegó luego el encuentro, aquella larga tarde de conversación y de identificación en la que, sobre todo, descubriría algo que luego vería confirmado en cada uno de nuestros encuentros: María Zambrano hablaba, en efecto, como escribía y escribía como hablaba. Había una identificación profunda entre ambas actividades que provenía de su autenticidad, de su verdad, de su modo de *ser*. Testigo de aquella conversación (y de tantas otras posteriores en Madrid), sería su primo y ángel guardián –Mariano Tomero– que, como siempre, iba y venía por la habitación, se marchaba, regresaba y se sentaba para escucharla embelesado, se adormecía, o preguntaba a María si quería más café o si le traía otro encendedor, porque el otro no encendía o lo había extraviado. Mariano: ser puro como pocos y ángel que aquella tarde –como si el gesto dependiera de él, sólo de él– llegó, de repente, para traerme un mensaje y depositarlo silenciosamente en mis manos.

Se trataba de un dibujo de Joan Miró y de un texto de María editados el año anterior en Ginebra por Orlando Blanco. El texto, titulado «Tal un péndulo», decía así: «Así, el ser que ha despertado, como un péndulo viviente, ha de sostenerse en un movimiento incesante, sostenido por un punto remoto, transformando el desfallecimiento en pausa, y la pausa en lugar de más honda y obediente oscilación, revelando así su secreto de ser un diapason del imperceptible fluir musical del interior del tiempo vivo». Y debajo del texto impreso y junto a la litografía de Miró («litografía más grabado, en realidad», me precisaría años después Joan Roma, de cuyo taller había salido aquel trabajo), unas palabras manuscritas tras mi nombre: «Siempre. Ahora. María. Ginebra, 28 de abril».

Empecé a no tener palabras para la conversación de aquella tarde en Ginebra, pero lo cierto es que ésta no cesaba, yendo de lo más real a lo más sublime mientras la luz verdeoscura se adensaba tras los cristales de la ventana. Entre lo más real yo intuía la preocupación de María por su regreso a España; viaje para el que ella parecía no estar aún preparada, o completamente decidida. Seguramente, por encima de todo, en aquel regreso tan perturbador para su vida le preocupaba su desposesión; esa desposesión que siempre estuvo con ella hasta su muerte; ese rigor que le llevaba a no solicitar ayuda alguna, ni incluso cuando más necesitada estaba de ella, como en algunos de sus días más difíciles, aquellos, según me dijo, en los que le había pasado incluso por la cabeza «la idea de cortarme un brazo para dárselo de comer a los perros», pues ni para dar de comer a éstos tenía.

De esta María del rigor y de la desposesión recuerdo también, ya en Madrid, otra anécdota. Uno de los días que la visitaba había quedado ella, posteriormente, con «una personalidad» que habría de llevarla a una Fundación que le proporcionaría una ayuda

económica. A lo largo de la mañana, durante nuestro encuentro, María estuvo muy inquieta, dándole vueltas a aquella cita que tenía por la tarde y padeciendo con ella; hasta que, de golpe, llamó a su primo Mariano y le dijo que telefonara a la «personalidad» para decirle *que no*, que no iba a ir a aquella cita, ni iba a solicitar ayuda alguna. Era aquel buen rigor que, en realidad, no era sino la manifestación plena de *su* realidad, de una piedad, tan suya, que le llevaba a pasar por las mayores necesidades antes de pedir ayuda. Recuerdo también, a este respecto, el rechazo que mostró hacia un medio de comunicación que le ofrecía por sus artículos el triple de lo que le pagaba aquel otro con el que estaba colaborando asiduamente.

Sin embargo, durante aquellos días en que nos encontramos en Ginebra, estaba contenta con el galardón que le acababa de conceder el Institut Européen Universitaire de la Culture a su libro *Delirio y destino*; premio al que ella se había presentado anónimamente. Este libro, que no es propiamente ni novela ni biografía, sino «delirio», como nos ha dicho ella misma; o lo contrario de un «falso ensoñamiento». En el jurado de aquel galardón había dos personas de excepción que defendieron el libro: Gabriel Marcel y Salvador de Madariaga. En aquella obra, su destino era algo «soñado» y «la historia es sueño: el sueño del hombre». Estas ideas de resonancias calderonianas se hallaban resumidas precisamente en una cita del propio Calderón, que ella puso al frente de esta obra y que tanto nos dice de su propia vida: «Obrar bien, que ni aun en sueños se pierde». Era otra forma de decir lo que ya Juan de la Cruz había dicho antes y que fue el lema de su vida: «Obrar y callar».

Crecía la conversación aquel día en Ginebra y se acrecentaba el interés, la admiración, en los ojos de Mariano, que volvía a sentarse para mirar fijamente, con admiración profunda, a su prima. Pero pronto aquel ángel volvía a salir de la habitación y, sin haber recibido, en apariencia, orden alguna, volvía a depositar en mis manos un segundo e inesperado mensaje: ahora era una litografía de Baruj Salinas, otro de los pintores con los que acababa de colaborar María. Se trataba de una pintura informal que representaba una especie de mar violáceo, acaso el «vinoso ponto» de que había hablado Homero en la *Odisea*. O «la ocultación de los mares», según María.

Ella –ante esta nueva aparición de Mariano– sonreía, sólo sonreía, para al final decir como un susurro: «Sí, también es para que lo lleves contigo a España. Es la respuesta a la carta que nunca me enviaste». No había pensado en lo que antes de llegar a Ginebra había podido haber yo escrito sobre María Zambrano, en lo poco que había hecho por ella, sino solamente en las primeras palabras de aquella carta que me había enviado unos meses antes: «Usted y yo hace ya mucho tiempo que nos conocemos...» ¿Tenía que pensar sólo en aquel *conocimiento* previo, irreal –¿en dónde?, ¿cuándo?– para comprender aquella gratitud suya?

Tuvo también aquel día María otro gesto que no olvidaré: deseaba que yo pasara de nuevo la frontera; quería que fuera hasta «La Pièce» para que conociera los espacios en los que ella había vivido años decisivos y creativamente muy fecundos. Para este viaje a

su pasado, me había preparado a otro ángel protector que ella tenía por aquellos días: a su otro primo, Rafael, el hermano de Mariano, también como éste hecho de la misma transparencia y bondad humanas. No me extenderé en los detalles de este viaje a «La Pièce» y a sus alrededores porque de ellos hablé precisamente en un artículo que publiqué, a mi regreso a España, en el diario *El País*.

No sé si, antes o después de aquel recorrido que hice con Rafael Tomero, nos detuvimos en algunos otros lugares literarios y zambranianos, como la villa de Ferney-Voltaire, donde Rafael me hizo una foto junto a la verja del jardín, pero los que perduraron en mi memoria (y perduran aún gracias a otras fotografías), fueron determinados símbolos de aquella visita: la propia casa, que ahora permanecía cerrada, con sus contraventanas de madera rojas, como si todo cuanto había acaecido en ella no se pudiese violar todavía; los espacios en que había nacido *La tumba de Antígona*; el bosque que había al lado, inspirador de uno de sus textos más poemáticos, *Claros del Bosque*; la iglesia del lugar y su cementerio, donde pudimos ver la tumba de Araceli, la hermana de María, y, sobre la cruz de hierro de la misma, aquella significativa frase: *O crux ave spes unica*.

Regresé a España y, unas semanas después, el 26 de junio de 1984, escribí en *El País* aquel artículo titulado «El viaje hacia dentro». Era este viaje *interior*, el que sobre todo pesaba en la vida de María Zambrano. Pero había llegado el momento del otro viaje, el físico, el del regreso. A ello iba a contribuir, de manera decisiva, una persona: Jaime Salinas, el hijo del poeta Pedro Salinas, que, por aquellos días, ocupaba el cargo de Director General del Libro en el Ministerio de Cultura y que antes había dirigido la editorial Alfaguara; mentor entonces, junto a Claudio Guillén, de mis traducciones leopordianas para dicha editorial.

María tuvo de inmediato lo que más le angustiaba en aquella conversación que tuvimos en Ginebra: una casa, un hogar. Y en el Madrid que le era tan familiar, en la calle Antonio Maura 4, junto al Parque del Retiro, sobre el que ella podía ver –al fin– aquellos cielos velazqueños que tanto amaba y de los que tanto había hablado en sus días de Roma con el pintor Ramón Gaya. Y sobre este cielo, o fundido en él, aquella luz de la ciudad que, sobre todo al atardecer, le hacía callar en las conversaciones. Callar y contemplar. Era el momento en que se quedaba callada contemplando la luz. O musitaba: «Esa luz, esa luz...» Una luz que «dolía», según me dijo en otra ocasión.

Desde su regreso a España nuestra relación se intensificó. Y fue así, paradójicamente, gracias a la distancia, a aquella mar y a aquella isla que seguía separándonos y que ella recordaba siempre de manera obsesiva a través de nuestras conversaciones telefónicas. Siempre al otro lado del teléfono estaba ella dispuesta a la hora que fuera. O eran las voces mediadoras de Mariano o de Giovana, sus cuidadores, las que me llevaban enseguida hasta su palabra.

No había llegado el tiempo final del aislamiento, cuando aquella comunicación a través de la mar se interrumpió un día de golpe. Aquella incomunicación a que fue sometida

María fue por poco tiempo, pues no mucho después, debido a la enfermedad y a la muerte, la incomunicación acabaría siendo completa. Se la aisló de algunos de sus amigos más íntimos, se creó confusión o animadversión entre ellos, se perturbó su amistad con los jóvenes andaluces que, desde la mayor de las purezas, apostaron por su obra...

Pero estaba hablando de antes, de mis frecuentes viajes a Madrid, en los que siempre pasaba a verla, para llevarle mis libros o para leerle algunos de los poemas que estaba escribiendo. Aquella conversación en Ginebra se prolongó fértilmente en los encuentros sucesivos, en los que yo simplemente me ceñía a escuchar y a *aprender*. Intensifiqué la lectura de sus obras o releí las que ya conocía. Desde esos días la tuve por uno de mis dos maestros. El otro fue Vicente Aleixandre. Pero el magisterio de Zambrano no sería, como el del autor de *La destrucción o el amor*, puramente literario sino más de contenido. Mis libros de esa etapa saben mucho de estas sintonías.

Recuerdo, de manera especial, dos ocasiones en las que —estando yo en Madrid— María me pidió su colaboración. En una ocasión, para representarla en un acto que se celebraba en la Fundación Ortega y Gasset y que presidía la hija del filósofo, Soledad Ortega. Durante el acto me sentí interiormente muy incómodo, pues no veía la forma de «sustituir» en el mismo a María, la persona que tenía que ocupar mi lugar aquella noche. Muy hermoso y mucho más relajado fue el día que el Instituto madrileño que lleva su nombre la homenajeó. Me pidió que la acompañara y que interviniera en un acto en el que también estuvieron presentes Fernando Savater y Eduardo Subirats. De dicho acto conservo unas hermosas fotografías, en especial una del rostro de María abstraído y difuminado —como el rostro de una sibila— por el humo de su sempiterno cigarrillo emboquillado.

Eran los días en los que yo estaba trabajando en mi libro *Noche más allá de la noche* y, en cada nuevo viaje, le llevaba algún canto nuevo. Ella nunca hacía comentarios formales sobre los mismos, sino de contenido, y hubo un día en que, de manera especial, mostró su interés por uno de ellos, el Canto IX, el que comienza:

Confirmación de que algo divino hay en nosotros
fue el verte y comprobar que no eras el osario
de la Historia, como una lección de arquitectura,
sino la geometría del alma...

Era mi visión del Partenón ateniense, que había visitado el verano anterior. Había viajado a Grecia y aquel encuentro con la luz del templo griego —con la «cristalización de los dioses», que hubiera dicho ella—, sintonizaba muy bien con algunos de los ensayos de *El hombre y lo divino*; sobre todo con aquel en el que ella reflexionaba sobre las ruinas y el templo clásico. De ahí quizá su predilección por este canto concreto, que yo luego le dedicaría cuando el libro apareció. Recuerdo también su interés por otro de los cantos, el XXI:

Yá me va despertando una sombra de pájaros...

que yo dedicaba al sueño –¿el «sueño creador»?–, al doble sueño de vivir la vida y de ensoñarla. Este canto se lo dedicaría luego a otro poeta de la luz mediterránea, Juan Gil-Albert.

Como en Ginebra, como la primera vez –atento siempre al cigarrillo que María encendía o al té que nunca acaba de tomar, a cada gesto o palabra, sentándose, adormeciéndose, desapareciendo, volviendo a aparecer–, siempre se hallaba la figura bondadosa de su primo Mariano; ese personaje que yo recogería bajo el nombre de Oscuro en mi largo poema dialogado –el más zambraniano de los míos– *La muerte de Armonía*; texto sobre el que el compositor inglés David Hoyland ha compuesto luego una ópera. También en aquellos encuentros madrileños Mariano llegaba con alguna sorpresa excepcional.

Recuerdo, por ejemplo, el día en que buscó para mostrármela –pues no la encontraba, ante la irritación de María–, el original de la carta que Antonio Machado le había escrito a ésta, desde Rocafort, el 22 de diciembre de 1937. Al fin apareció Mariano con aquel tesoro metido dentro de un sencillo plástico plegado. En aquella carta Machado le hablaba a María de un sueño que había tenido durante aquellos terribles días de guerra, y en el que volvían a su memoria los días de Segovia con la figura de «Don Blas», el padre de María.

Como ha afirmado Rafael Tomero, María Zambrano nunca fue «persona de cerrar puertas» o que admitiese controles. Por eso, aquella casa de la calle Antonio Maura, de sus días madrileños, siempre estuvo abierta a los que llegaban de lejos y a los que ella tenía muy cerca; amigos comunes como Julia Castillo, Clara Janés, o César Antonio Molina, Javier Ruiz, Paloma Palao, Amancio Prada, Amalia Iglesias o el pintor segoviano Jesús de la Torre, que acaba de publicar ahora su libro de recuerdos *María Zambrano y Segovia*.

A veces, llegaba de Barcelona Antoni Marí. O de Sevilla, los jóvenes que constituirían el «Aula María Zambrano»: Chantal Maillard, Jesús Aguado, Juan Carlos Marset. Eran personas de las que ella me hablaba con afecto y que se le aproximaban sin interés personal o político alguno; simplemente por razones no ya de amistad, sino de *sintonía*. O de colaboración desinteresada, como la de Marset, que ordenó su biblioteca, cuidó de su epistolario con Lezama e hizo su tesis doctoral sobre ella. Fueron, sin duda, aquéllos los días más felices de María Zambrano en España.

Un día, preguntándole yo por aquella estela romana de que ella habla en *El hombre y lo divino*, me contó la más sabrosa de las anécdotas que recuerdo: la de por qué dejó o se vio obligada a dejar la ciudad de Roma. Aquella estela funeraria se encontraba en la Via Appia y representaba a un joven lleno de simbología. Con frecuencia, María y su hermana iban allí y repetían siempre la misma operación: recogían los papeles que había tirados por los alrededores y, a modo de ofrenda ante la estela, encendían con ellos una

hoguera. Sin embargo, un día, aquel fuego de la hoguera se propagó por la hierba seca de los alrededores y produjo un incendio. «No tardó mucho en venir *la celere* (el coche de la policía), y nos tomó declaración», dijo.

El incidente no hubiera tenido mayor importancia si la policía romana no tuviera ya noticia de aquellas dos extravagantes hermanas que hacían ofrendas a los antiguos dioses por un no menos extravagante asunto: las protestas de un vecino ante la excesiva protección que María prestaba a los innumerables gatos de la vecindad. Preocupación inexplicable para aquel hombre, «cuando había en Roma tantos niños que no tenían qué comer». Ambos incidentes envenenaron la convivencia, colmaron el malestar de María, hubo problemas con su permiso de residencia, y se colmó el vaso que precipitaría el abandono de la ciudad.

Bien es verdad que, poco tiempo después y a modo de desagravio, Elena Croce, la hija del filósofo, le ofreció a María Zambrano un digno regreso a Italia para que viviera, con su hermana Araceli, en la casa, recién restaurada, de «La Ginestra»; la casa en las laderas del Vesubio, donde Giacomo Leopardi había pasado sus últimos días y en donde había escrito el poema del mismo nombre, «La ginestra o il fiore del deserto», una grave y honda meditación sobre las ruinas del pasado —las que se veían abajo, detrás de los viñedos, en Pompeya y Herculano— y sobre las ruinas del ser.

Elena Croce había dicho de María Zambrano palabras excepcionales, como que «superaba cualquier valoración intelectual» y que era una «vidente» de «extraordinaria originalidad», pero María ya estaba en El Jura, en «La Pièce», en otro ámbito, y no regresó a Roma. Una ofrenda a aquel joven dios desconocido de la Via Appia y su fervor por los gatos habían desencadenado aquella salida de Italia, país sin embargo que ella siempre recordaría con afecto. La Italia, sobre todo, renacentista, florentina —la de la escalinata del Palazzo Vecchio y sus pinturas— que ella evocaría en la entrevista que grabamos sobre la Iniciación.

María Zambrano, amiga y maestra de excepción. Pero el tiempo volaba, el aislamiento crecía y la enfermedad avanzaba. Vi, por última vez, a María Zambrano para grabar la segunda parte de nuestra entrevista sobre la Iniciación. La primera, publicada en la revista *Cuadernos del Norte* en el verano de 1981, le había gustado tanto que había sido ella misma la que me había pedido que la continuáramos. Viajé por ello, una vez más, a Madrid, pero la encontré muy deteriorada físicamente. No sabía que iba a ser nuestro último encuentro. Recuerdo que comenzamos la entrevista, pero ella se fatigaba mucho físicamente; ya no podía ni hablar. O ya no quería hablar. Eran los últimos días de 1990.

Aquel último día que nos vimos iba yo con otro deseo. Se iban a celebrar al año siguiente los centenarios de las muertes de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León (1591-1991) y Gonzalo Santonja me había pedido que dirigiera un curso sobre estos dos poetas en El Escorial. Le sugerí a María que escribiera unas palabras para leerlas en la apertura de dicho curso, pero ella me respondió con estas otras anunciadoras ya de lo que se avecinaba: «Si vivo, escribiré el texto; si no vivo, ahí queda el que escribí sobre

San Juan en uno de mis libros. Te puede servir». No vivió María y no escribió su texto, pero sí leímos aquel otro, en la inauguración del curso, que ella había escrito sobre el autor del *Cántico*.

De todos es conocido que hubo tres presencias vivas en Segovia para María Zambrano durante los años en que ella vivió en esta ciudad, en su infancia y en su adolescencia: una fue la de su padre, Blas Zambrano, al que el escultor Emiliano Barral hizo un busto y al que reconocía como «el arquitecto del acueducto», debido a su cabeza de perfil romano. La segunda fue Antonio Machado, amigo y profesor en aquellos días. La tercera fue la de San Juan de la Cruz, cuya tumba está aún allí, junto al río, dentro del monasterio que él mismo había construido con sus manos.

En aquella última visita mía yo le llevé dedicado el último de los libros que había publicado, *Jardín de Orfeo*. Las órficas resonancias de los poemas finales estaban, en realidad, llenos de resonancias zambranianas. Volví a la isla y, luego, de repente, un día, ni Mariano ni Giovana se pusieron ya al teléfono. Se precipitó el aislamiento, la enfermedad, la muerte. Un día, alguien me llamó de un periódico para decirme que María estaba hospitalizada y muy grave. Pocos días después me llamaron del mismo periódico para decirme que había muerto y que escribiera algo. Fue así como escribí en *El País* «Todo un símbolo», un artículo que se cerraba con el recuerdo de sus manos quietas. No mucho tiempo después moriría Mariano Tomero, su ángel protector. No era, no es posible comprender su vida sin la de María.

He escrito estas palabras contra el silencio, ese silencio que a veces nos hace creer que no fue verdad lo que vivimos, que no fueron verdad las cosas, las fotografías, los libros, las dedicatorias –los signos y símbolos, hubiera dicho ella–, que nos recuerdan a María Zambrano. Ese silencio o vacío que me lleva a recordar, para terminar, otra anécdota que ella me había contado personalmente y que recogería en uno de sus libros: la de aquel hombre de la camisa blanca que, el día de la proclamación de la República, en vez de creer en la muerte y en el enfrentamiento, en vez de creer en las dos España, iba gritando por las calles de Madrid: «¡Que no muera nadie! ¡Que viva todo el mundo!». «Yo no sabía aquel día –me dijo que aquel hombre era el mismo español de la camisa blanca y los brazos abiertos que aparece, sobre un charco de sangre, en el cuadro *Los fusilamientos del 2 de mayo*, de Goya. La anécdota preludiaba la sangre que se avecinaba».

No sé si todavía hoy es ya posible la idea de una sola España, superadora de la sinrazón, la envidia, la delación, el rencor y el odio fraticidas. Afortunadamente, tenemos la obra de María para recordarnos que la España del «bien obrar» calderoniano y la de la mirada piadosa que ella fijó espléndidamente en su ensayo sobre Job, aún pueden ser posibles.

Otra semblanza

Pocos autores tan singulares y profundos, en el panorama de las letras españolas del siglo XX, como la pensadora María Zambrano. Singular porque, al margen de la literatura de su siglo, su obra, y el tono y contenido de esta obra, son a su vez singulares dentro de la tradición literaria española, y yo diría incluso que de la europea. ¿De dónde nace, en concreto, esta singularidad, esta originalidad de María Zambrano? De muy atrás: desde luego, de un modo de sentir y de pensar la realidad que arranca de los presocráticos, de órficos y pitagóricos, de Platón y de los neoplatónicos, del humanismo renacentista, de la mística de sentido universal.

Este tipo de saber *esencial* es doblemente significativo dentro del panorama de la cultura española, tantas veces sometida a las sacudidas y a los enfrentamientos de la Historia y, sobre todo, muy alejada, en la forma, de un modo de decir y de escribir que ha estado más cerca de lo retórico y de lo barroco que de un decir *interior*, de una sabiduría que no proviene sólo del hueco teorizar y de la ceguera ideológica, sino de la experiencia profunda del vivir, de *ser*.

Cuando, por ejemplo, María Zambrano se recuerda en la infancia, en brazos de su padre, bajo la luz de un limonero, allá en su sur andaluz de Vélez-Málaga, ya está fijándonos símbolos que luego van a ser consustanciales a su obra: como el de la luz, o el de la ascensión hacia esa luz; ascensión no desde cualquier lugar, sino desde los brazos de su padre, es decir, desde esa sangre familiar que también va a estar muy presente en su vida y en su obra, a través de la vida de sus padres, de su hermana, de sus primos.

Este sentir de la sangre y con la sangre lo encontramos en muchos momentos de su obra; unas veces expresado por medio de la presencia salvadora de la piedad, como en alguno de los ensayos de *El hombre y lo divino*; o en esa especie de poema en prosa lleno de pensamiento que es *La tumba de Antígona*, que hemos visto representada en Segovia hace muy pocas semanas bajo la dirección de Marifé Santiago.

El nombre de Segovia –ciudad a la que los Zambrano trasladan pronto su residencia, cuando María tiene cinco años–, va a ser también esencial para su vida, que sabrá fundir de manera ideal el sentir y el pensar andaluz con el sentir y el pensar castellano. En Segovia pasará María su infancia y su adolescencia, y de aquel tiempo de iniciación conservamos un testimonio ideal: es el de la carta que don Antonio Machado le escribe a la propia María Zambrano desde Rocafort, ya camino del exilio. Machado le recuerda a María –en días terribles– las noches apacibles que vivieron en Segovia y, sobre todo, la

presencia de su padre, de don Blas Zambrano, amigo del poeta, a quien el escultor Barral, también por aquellos días en Segovia, reconocía como «la cabeza del arquitecto del acueducto», por su severo porte romano.

Así que en Segovia tenemos ya dos presencias influyentes: la del padre y la de Antonio Machado, pero también una tercera: allí en Segovia, junto al río, en el monasterio de carmelitas, descansan los restos de otro poeta que había construido aquel monasterio con sus propias manos, Juan de la Cruz. Otro referente ineludible para el que conozca o desee conocer, en profundidad, el pensamiento de María Zambrano. Un texto escrito precisamente en México, en los primeros días de su exilio, avala esta influencia. Me refiero al ensayo «San Juan de la Cruz: de la ‘noche oscura’ a la más clara mística».

El nombre de San Juan de la Cruz nos lleva también a ver en qué cadena del conocimiento español se inscribe una vida y una obra como la de María Zambrano. Y, a su vez, el nombre del autor del *Cántico* –de un fraile heterodoxo, reformista y perseguido en la España del XVI–, nos lleva a otro nombre sobre el que María Zambrano también escribió, Miguel de Molinos. La *Guía espiritual* de éste nos habla de un sentir y de un creer muy cercanos a los de Zambrano. Pero en ella no sólo se da un sentir y un creer, sino también un razonar en la lucidez y en la claridad desde la idea de progreso. Por eso, el suyo es el pensar de Séneca, de Jovellanos, de Moratín, de Galdós, de Ortega: el pensar de una España ilustrada y abierta hacia Europa.

Éstas son algunas de las raíces esenciales del ser María Zambrano: las luces de la infancia, que son luces físicas –fogosa en Andalucía, más recortada en Castilla–, pero que a la vez son luces del conocimiento, luces muy ligadas a la plena realización del ser, las presencias de su familia, los poetas de la iniciación... Pero pronto su llegada a Madrid y los años universitarios la van a aproximar a otras realidades y a otras formas de conocimiento. Y a un magisterio: el de filósofos como Ortega, Zubiri, García Morente, algunos de sus profesores en la Universidad Complutense. María Zambrano será la alumna predilecta de Ortega y de la obra de éste tomará ella la claridad y la lucidez en la exposición, así como su temple liberal. Pero otra de las singularidades de María Zambrano radica, a mi entender, en que ella supo ir *más allá* de las ideas de su maestro. El concepto de *razón histórica* aplicado a Ortega y el de *razón poética* aceptado por Zambrano distinguen netamente la personalidad y el sentido final de las obras de ambos.

Esta diferencia entre las ideas del maestro y de la alumna (que acabará siendo también maestra), no ha sido bien asumida incluso por los mismos orteguianos, que han preferido la fidelidad a lo expuesto por Ortega a la ruptura «subterránea», y respetuosa siempre, que llevó a cabo con él María Zambrano; una ruptura que explica muy bien una anécdota que la propia María me contó, cuando grabamos la larga entrevista, «Sobre la iniciación», que el lector encontrará reproducida unas páginas más adelante.

Así que esta apuesta de María Zambrano por lo que está, según sus palabras, *más allá*, es lo que verdaderamente sustenta su *razón poética*. Este calificativo –poética– ya nos lleva directamente no sólo a la admiración y a la fidelidad que esta autora sintió hacia

la poesía y hacia los poetas, sino también a reconocer que, para ella, la poesía es una forma esencial de conocimiento y de valoración de la realidad. Aquí radica, por tanto, uno de sus grandes hallazgos: el de poner a dialogar a la poesía y al pensamiento para extraer de ese diálogo unas consecuencias que ella traspasará a alguno de sus libros más emblemáticos, en particular a *Filosofía y poesía*.

Es como si Zambrano hubiera desarrollado, de manera ideal, aquel deseo expresado por Miguel de Unamuno en uno de sus versos: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento». O cuanto antes ya nos había dicho Hölderlin en estos otros versos: «Ponen los poetas el fundamento en lo permanente». O: «Por la poesía y poéticamente [...] es como el hombre ha vuelto habitable la tierra».

Bajo esta óptica, el poema esencial es aquel en el que el poeta siente y piensa en la misma medida, en los *límites* del conocimiento. El verso responde así, con naturalidad, a una *razón poética*. Deviene el fenómeno de la poesía lo que Heidegger reconocía como «sumo acontecimiento histórico», «esencia histórica» o «la única esencia esencial». ¿Y no tienen estas palabras el mismo sentido que la radical definición que la propia María Zambrano nos había dado de la poesía: «La poesía es la verdadera Historia»?

Hagamos ahora alusión a otra de las circunstancias o hechos que hacen de María Zambrano una creadora singular: me refiero a su compromiso social. Como su maestro Platón ella alimenta su vida de Ideas supremas, pero lo hizo sustentándolas en la experiencia más real. María Zambrano también sabrá de las sacudidas de la Historia. Esos momentos tienen su culminación, por exacerbados y trágicos, en la España de los años treinta, en la de la Guerra Civil.

El compromiso de María Zambrano con la causa republicana era una aspiración que respondía a razones muy profundas en las que ahora no vamos a entrar, pero que se fundamentaban en la idea de una España más justa y más libre, sustentada en valores cívicos y éticos en los que mucho tenía que ver la regeneración cultural del país. Un organismo como la Institución Libre de Enseñanza alumbró muy pronto este hondo sentir para el civismo y el respeto que, de manera ideal y extremada, resume el verso que Antonio Machado le dedicó a su maestro Giner de los Ríos:

Sed buenos y no más, sed lo que he sido
entre vosotros: alma.

Esta fe en una España cívica y culta la ve enturbiada María Zambrano, a través de un símbolo: el de ese hombre de la camisa blanca, con el que se encuentra en la calle, en Madrid, el 14 de abril de 1936, y del que ya hemos dado cuenta atrás.

Se comprende pues el dolor –siempre España como un «dolorido sentir»– que pudo sentir María Zambrano durante y tras la experiencia que supuso la Guerra Civil (o incivil, como se ha recordado con frecuencia); aquella sensación de pavor e impotencia ante lo que Unamuno, en sus agónicos días en Salamanca, a finales de 1936, reconocía como la del enfrentamiento entre «los Hunos y los Hotros». La durísima experiencia de la guerra,

la fidelidad a sus ideas y el posterior tiempo del exilio; ese tiempo en el que, más que vivir, un grupo de españoles se siente desvivir, pero manteniendo a la vez una fidelidad increíble hacia el recuerdo y los valores de la propia tierra.

Es un proceso singular, este de los primeros años del exilio, que también lo podemos observar en la obra poética de Rafael Alberti y que me he detenido a analizar en uno de los capítulos de mi libro *Rafael Alberti en Ibiza*. Cuando Alberti va a Argentina busca, en los símbolos y mitos ensoñados de su mar y de la cultura mediterránea, un remedio si no para superar la Historia sí para remontarla creativamente.

Nace así el bucolismo de una obra de teatro como *El trébol florido* o el lirismo primordial de libros como *Retornos de lo vivo lejano* o las *Baladas y canciones del Paraná*. El poema titulado «Diálogo entre Venus y Priapo», sustentado en los mitos clásicos, pero con mucha realidad ibicenca debajo, será el centro de esa huida de la Historia y, a la vez, del rescate y salvación de lo más esencial de la memoria perturbada por la guerra.

Pues bien, María Zambrano –tras el paréntesis que supuso su provisional experiencia mexicana y, en concreto, su etapa de profesora en la Casa de España y en la Universidad de Morelia–, hará también ese viaje en el tiempo para salvar de su memoria lo más esencial; pero lo hará no sólo como española, sino también como europea. El fruto más granado –en ese momento concreto, junto a la publicación de obras como *Pensamiento y poesía en la vida española* o *Filosofía y poesía*, ambas de 1939–, será la escritura de *El hombre y lo divino*, la obra en la que, a mi entender, María Zambrano nos transmite su mensaje más maduro y universalizado. No me extenderé en la valoración de *El hombre y lo divino* porque éste va a ser el tema del próximo capítulo de este libro.

Sólo quiero decir que, en esta obra, comenzada a escribir en La Habana, María Zambrano vuelve a mostrarnos el rostro de la singularidad y de la originalidad, pues estamos, ante todo, frente a una obra, inusual en su planteamiento para un escritor español. No nos extrañaríamos si nos hubieran dicho que este libro había sido escrito por un inglés, un alemán o un francés, pero hemos sido, y seguimos siendo, tan inconscientemente dependientes de nuestras «leyendas negras» que todavía nos extraña que una obra como ésta, tan abierta y cristalina en su planteamiento, de sentido tan universal, haya sido escrita por una autora española.

Gratifica, por ello, el ver cómo el pensamiento español deja de exaltarse con ideologías contrarias y de mirarse en el pesimismo y en los males tradicionales para partir de cero; es decir, para remontarse a lo mejor de la tradición europea: sobre todo, a Grecia y al pensamiento griego, a los *orígenes*. En Grecia y en el helenismo encuentra María Zambrano, en una etapa muy crítica de su vida, los símbolos primeros y salvadores, pero, eso sí, remontando un tipo de conocimiento de raíces puramente paganas para acabar insertándolos, en los capítulos finales, en la tradición bíblica y cristiana.

Como su admirado Miguel de Molinos (y como también sucederá, por cierto, en Alberti) María Zambrano no desea, desde América, sino reencontrarse con los símbolos

y señales de los orígenes. Este reencuentro se dará en un país y en una ciudad muy concretos: en Italia, en Roma, donde residirá a partir de 1953. No es raro por tanto que María Zambrano demore la finalización de su libro *El hombre y lo divino*, y que sólo lo remate en Roma, precisamente con esos capítulos últimos que revelan su fidelidad a la sangre de los seres queridos y al recurso salvador de la piedad. El nombre de Job, al que ella dedica uno de sus más lúcidos ensayos finales en el libro, será una de las claves decisivas del mismo.

Otra vez, sí, la piedad que emana de la sangre de los seres queridos; otra vez la fidelidad amorosa expresada a través del sentido simbólico de la ofrenda. Este sentido de ofrenda ella lo fijó en otro de los capítulos de *El hombre y lo divino*, «La estela», que nace de una anécdota muy curiosa de sus días romanos: la ofrenda que ella y su hermana Araceli iban a hacer algunas tardes a la Via Appia, ante la estela marmórea que representaba a un joven con su cabeza y una antorcha inclinadas, como en posición de derrota. ¿De derrota o de aceptación de la realidad, de piedad extrema?

Creo que la obra de María Zambrano se podría dividir en tres grandes bloques. En el primero de ellos estarían los que podríamos considerar como sus libros más teóricos o testimoniales: *Horizonte del liberalismo* (1930), *Los intelectuales en el drama de España* (1937), *El pensamiento vivo de Séneca* (1944), *La agonía de Europa* (1945), *Persona y democracia* (1959), *La España de Galdós* (1960) o *España, sueño y verdad* (1965). El segundo grupo de obras sería el de sus grandes textos iniciáticos, a mi entender los más originales. Aquí estarían obras como *Filosofía y poesía* (1939), *El hombre y lo divino* (1955), *Hacia un saber sobre el alma* (1950) o *Delirio y destino* (1989).

Habría, en fin, un tercer bloque de obras, personalísimas también, pero que se distinguen por su tono o carácter poemático. Ese diálogo unamuniano necesario entre el sentir y el pensar, que siempre se da en la obra de esta autora, se decanta claramente en los libros del tercer bloque hacia la poesía; de tal manera que, en algunos momentos, fragmentos o párrafos enteros de estos libros nos parecen –lo son en realidad– verdaderos poemas en prosa. Aquí estarían libros como *Claros del bosque* (1977), *La tumba de Antígona* (1967) o *Diótima de Mantinea*.

He hecho esta triple división porque precisamente la llegada de María Zambrano a su retiro de «La Pièce» se distingue precisamente por su fidelidad extremada a lo poemático. El fruto más evidente será un libro como *Claros del bosque*. El bosque que había detrás de su casa, los árboles, los animales que acuden a recibir de ella su alimento, fueron creando el sutil entramado de una realidad que ya era la *otra* realidad, *toda* la realidad para ella.

Pero aún tendría que sufrir María Zambrano una nueva expulsión –ésta voluntaria–, un nuevo exilio dentro del exilio. La construcción en aquel valle del anillo subterráneo del Centro de Investigaciones Nucleares y también la muerte de su hermana Araceli, le

llevaron a atravesar, de nuevo, otra frontera y a fijar su residencia primero en Ferney-Voltaire y luego en la ciudad de Ginebra.

Corrían ya los finales de los años setenta. España y los españoles habían recuperado plenamente sus libertades, pero María Zambrano no regresaba, y este «no regreso» suyo comenzó a ser muy sonoro en España, hasta el punto de que se comenzó a hablar de ella como de «la última exiliada»; o al menos de la última exiliada notable. Como ya hemos escrito, María Zambrano se resistía al regreso por una razón muy simple: le preocupaba mucho —ja la altura de casi sus ochenta años y de su prestigio intelectual! su subsistencia en España.

Quienes la conocimos y la tratamos luego en aquellos primeros años madrileños, sabemos muy bien lo mucho que para María Zambrano suponía aquella luz de Madrid que ella veía llegar o marcharse, cada día, sobre los árboles del Retiro y sobre los tejados de su calle. Era, de nuevo, por una parte, una luz física, muy suya: la de sus años de crecimiento intelectual y vital en Madrid; pero, por otro lado, representaba también la luz de conocimiento, de *su* conocimiento. «Una luz que duele», se titulaba un artículo que escribí sobre este tema, sobre la doble luz del pensamiento zambraniano, en *Diario 16*. María Zambrano, al reencontrarse con la luz de Castilla había regresado al origen, había cerrado el círculo de su vida, pero a la vez se trataba de una luz que seguramente le recordaba las lacras de la Historia, un tiempo de enfrentamientos. Por eso, era una luz que *dolía*.

Pero acaso me engañe, y simplemente aquella luz reencontrada en Madrid le dolía a veces como siempre le duele la vida a los seres que viven en la *consciencia*; la vida del que vive en el compromiso de ser con todas las consecuencias, del que vive en la absoluta libertad intelectual. O quizá era la simple luz del conocimiento, la luz que encuentra el iniciado, el ser que está aquí, que es fiel a su palabra, pero que a la vez está deseoso de ese *más allá* que ella buscó libremente, por su cuenta, con una radical independencia.

Una lectura de *El hombre y lo divino*

Es *El hombre y lo divino* una de las obras centrales, a mi entender, de María Zambrano. Lo era también para esta autora, la cual solía unirla a una etapa muy decisiva, inolvidable de su vida: la que pasó en la isla de Cuba entre 1940 y 1953, en donde al parecer este libro comenzó a ser redactado, hasta llegar a finalizarlo en Roma. Incluso hubo en la creación de esta obra detalles, anécdotas, que entrañan para el lector cierta dificultad y perplejidad. La autora, por ejemplo, me recordó en una ocasión las condiciones de calor húmedo y asfixiante en las que ella trabajó en esta obra. Incluso dijo que, por aquellos días, en una de las viviendas del mismo edificio en el que ella habitaba —en el piso de abajo—, se había cometido un crimen. Calor asfixiante y tensión ambiental mientras escribía, una atmósfera lo más alejada posible de la serenidad y el equilibrio que caracterizan al libro.

Tiene, sí, en realidad, poco que ver esta atmósfera enrarecida con la pura lucidez de la forma y del contenido de *El hombre y lo divino*, lo que prueba que su creadora pudo llevar a cabo una obra fundamental sin condiciones previas; e incluso en esa atmósfera sofocante y perturbadora. El libro es, como decimos, de una gran exigencia y ambición en sus fines, ya desde su título, pero también desde la hermosa cita de Porfirio que va al frente del mismo, y que parece querer refrendar su contenido: «Dijo [Plotino al morir]: “Estoy tratando de conducir lo divino que hay en mí a lo divino que hay en el Universo”».

Sin duda, *El hombre y lo divino* pertenece, como atrás he recordado, a esa zona preferente de sus libros en la que se encuentran sus obras más sabias. De hecho, sólo otro libro editado antes de la primera edición del que comentamos (Fondo de Cultura Económica, México 1955) responde a este inspirado afán de María Zambrano. Me refiero a *Filosofía y poesía* (1939), una obra en la que el deseo de fundir estos dos conceptos la iba ya a distinguir como pensadora original desde aquellos años treinta.

Los otros libros de esta primera etapa —*Nuevo liberalismo* (1930), *Los intelectuales en el drama de España* (1937), *El pensamiento vivo de Séneca* (1944) o *La agonía de Europa* (1945)—, responden más a un criterio erudito e historicista y, aunque siempre destacan por su impronta de originalidad, no responden a ese otro sentido más ambicioso que nos ofrecen sus más inspiradas obras. Sólo *Hacia un saber sobre el alma* (1950) nos planteará en esa década de los cincuenta el mismo afán de crear desde una meditación esencial.

Nuevas pistas sobre el sentido muy especial que *El hombre y lo divino* tuvo para ella nos las proporciona la autora en el prólogo que puso, casi veinte años después, a la segunda edición del mismo libro (1973). En dicho prólogo nos dice que escribe a la luz de conceptos desasosegantes, como «angustia de la creación» o «abismos del tiempo»; afirma también que estamos ante una obra de creación pura, pues ha ido escribiendo los distintos capítulos «sin pensamiento alguno acerca de su publicación». Escribir sin pensar en publicar lo escrito: he aquí la idea de creación en su estado puro.

Hay también en este prólogo una valoración de un tiempo que parece estar más allá de lo que reconocemos habitualmente como tal («más allá, más allá del océano del tiempo», dice ella). Un tiempo como detenido, en el que «siempre es ahora» y del que precisamente sólo puede nacer la creación específicamente pura, esencial; un tipo de creación gracias a la cual se puede ver «desde adentro», cuando sujeto y objeto «quedan abolidos en su oposición». Observemos de qué manera el decir esencial de Zambrano busca siempre un deshacer los contrarios, no buscando con ello otro fin que el de la Unidad primordial.

Hablando yo de *El hombre y lo divino* con María Zambrano, ella hizo –en uno de esos paréntesis que había en su fluida conversación– una alusión como indeterminada a un nombre: Diótima de Mantinea. El hecho no hubiera tenido mayor importancia de no haber escrito ella también este nombre al frente del libro, cuando en su día se lo tendí para que me pusiera una dedicatoria.

Así, la autora no sólo parecía hacer referencia a un tiempo y a un tipo de conocimiento primordiales, sino a ese nombre concreto, y a lo que significaba; e incluso matizó que dedicaba ese libro «desde Diótima y desde antes». Es decir, hacía referencia no sólo a un *origen* del que podían provenir sus textos, sino incluso a algo más. Corría, en el momento de esa dedicatoria, el año de 1987 y María Zambrano tenía en su mente muy vivo, no en vano, este nombre. El ensayo de Diótima nos lo había adelantado en fragmentos, no mucho antes, con ocasión de los dos números monográficos que le había dedicado la revista malagueña *Litoral*.

Diótima de Mantinea es un texto que María Zambrano sitúa, según nos dice en una carta, junto a *Claros del bosque* (1977), aunque matiza que es una obra «un tanto diferente». Se está refiriendo la autora a dos textos plenamente poemáticos y, por tanto, igualmente esenciales. También podría situarse en esta órbita de sus libros esenciales, por poemáticos, otra obra no menos inspirada que, no en vano, la autora elige para publicar también en el número monográfico de la revista *Litoral*: *La tumba de Antígona*.

María Zambrano debió de someter el texto de *Diótima de Mantinea* a una lenta y cuidadosa revisión, porque un año después de adelantarlo en la revista malagueña, me escribía en una carta del 9 de abril de 1984: «Aparte te envío *Diótima de Mantinea*, que por tres veces he retirado de una revista; las tres veces en que lo rehice, deshice, después de su publicación inconclusa en Roma» [en la revista *Botteghe Oscure*]. Yo no llegué a

recibir dicho texto, lo que probaba que la autora lo seguía sometiendo a la duda y a una revisión continua.

Diótima fue una sacerdotisa griega, natural de Mantinea, a la que Platón atribuye en *El banquete* ideas de Sócrates sobre el amor y la belleza. Estamos ante un personaje aparentemente legendario, aunque la tradición nos ofrece también algún dato de su existencia, como la de que, en el año 440 a. de C., se encontraba en Atenas para «purificar» la ciudad de una larga epidemia.

No olvidemos que ya el poeta alemán Hölderlin le había dado el nombre de esta mujer a una de sus ideaciones amorosas más altas. Como él, María Zambrano despierta el mito para avivarlo y enriquecerlo, para actualizarlo fértilmente. En el texto que le dedica Zambrano hay una recopilación de saberes esenciales, comenzando por los filosóficos, que venían de muy atrás. No en vano, Diótima había sido maestra de Aristóteles, pero a la vez, según prueba el texto de María Zambrano, estuvo en posesión de saberes más propios de los presocráticos y de los pitagóricos. Un mensaje último de armonía, de conocimiento de las verdades más altas, emana de este texto y de ese nombre que María puso en el ejemplar que me dedicó de *El hombre y lo divino*.

Que este libro fue para nuestra autora una obra relevante lo prueba también el hecho de que ella lo recordó en un texto decisivo como es «A modo de autobiografía», recogido en uno de los dos volúmenes que le dedicó la revista *Anthropos*. En él se nos dice que dicho libro «es muy mío, muy de lo hondo». También alude a sus orígenes creativos remotos (los de Cuba), que ella ahora, desde su ancianidad, no recuerda con precisión cuándo lo comenzó a escribir («en qué año, no recuerdo exactamente»). Y es que ella contrapone esta nueva obra, de tanta riqueza creadora, a los artículos que durante la guerra publicó en *Hora de España*. Por ejemplo, el que dedicó a Antonio Machado. Ahora, en el exilio, matiza: «yo de la guerra no hablaba». Pero lo que sí hace es ver los orígenes de su «razón poética» precisamente en «Las ruinas», uno de los capítulos del libro que estamos comentando.

Nos subraya además la importancia concreta que para ella tienen otras partes del libro, que parecen haber sido escritas al dictado, casi como fruto del delirio. Así, el capítulo titulado «La condenación aristotélica de los pitagóricos» le parece «lo más difícil que he escrito, hasta el punto que a veces lo veo y no acabo de entenderlo, porque, eso sí, ahí sí hay pensamiento».

Sorprende también que, al hablar del contenido de *El hombre y lo divino*, María Zambrano nos diga, de manera muy significativa en ese texto autobiográfico de *Anthropos*, que lo que ella deseaba, en realidad, era haberlo recogido bajo el título de *Filosofía y cristianismo*. Veremos enseguida, al analizar el contenido de la obra, en qué sentido y por qué razones pudo estar justificado este sorprendente título que la autora acabó desestimando.

Comentemos algunos aspectos concretos del contenido de *El hombre y lo divino* que,

ya desde la extremada dualidad de su título —lo divino, el hombre— nos muestra el alcance, la ambición de su planteamiento. Cinco son los grandes bloques temáticos del libro. De ellos, los dos últimos fueron añadidos en la segunda de las ediciones. A su vez, dentro de cada una de estas cinco secciones hay una serie de subtemas que aluden a cuestiones igualmente centrales para el lector.

La raíz o el arranque de la obra está en una valoración de la Divinidad desde su origen griego. (Ella nos especifica que es una valoración de «los dioses», llegando incluso a hablarnos del «nacimiento» de éstos.) Y es en ese momento clave de una cultura concreta y tan nuestra, donde Zambrano sitúa también un tema al que ella le va a prestar una gran atención: el de la «disputa» entre filosofía y poesía. La autora sitúa estas dos formas de conocimiento en los orígenes grecolatinos y los entrelaza sutilmente con lo trascendente, representado por la divinidad y por ese «cristianismo» —el mismo del título que ella deseaba poner a su obra—, representado en la obra por temas como los de la piedad y el amor, y con nombres propios precursores, como el de Job.

Complemento significativo de estos grandes temas son otros dos: lo que ella reconoce como «la condenación de los pitagóricos» y el sentido de la piedad, que representa de manera ideal «el dios del amor»; temas que introduce repentinamente en su reflexión, al final del primero de los apartados, para indicarnos soluciones consoladoras ante esa angustia que supone el sentir y el razonar, el ciego y leopardiano llamar a la puerta de los dioses para nada («mas, de ese amor, el hombre no obtiene ninguna respuesta»).

No cabe un saber, un conocimiento absoluto, pero ante ese dios simbólico de Plotino que es «luz de luz», sí caben recursos de armonía. Es aquí donde tienen sentido las doctrinas pitagóricas del número, del ritmo, de la música; la música, dice ella, que «es la aritmética inconsciente de los números del alma». Es también en este apartado donde Zambrano hace precisamente una sugestiva valoración del símbolo que ya hemos recordado («los símbolos son el lenguaje de los misterios»).

Pero lo que verdaderamente sirve y es útil es ese hallazgo de la música del mundo y de la música del ser, que salva y que se salva al ejercitarla (y que es un medio, si no para anular la muerte y alcanzar un más allá, sí para equilibrar y dar sentido salvador a su presente). El ritmo es un recurso para seguir el camino de la vida y para alcanzar una cierta plenitud, dentro de la cual el ser humano se sienta vivir en plenitud. Es también el ritmo un canon (lo que «adapta el alma a la realidad verdadera»), el que engendra «el grito»; es decir, la palabra que es imprecación e iluminación, la palabra *inspirada*. Y es aquí donde nace la poesía: palabra ritmada, palabra en armonía, palabra que se respira. Zambrano sabía muy bien, como hemos visto, que en este ensayo —no sólo en el titulado «Las ruinas»—, también estaban las raíces de su *razón poética*.

A la multitud de dioses (ella reparará sobre todo en tres) y a los grandes conceptos negadores de la modernidad y de nuestros días («Dios ha muerto», «el delirio del Superhombre», la «nada»), ella contrapone, como solución ideal, la piedad. La piedad como una actitud de plenitud, pero también como un «saber absoluto». Piedad como

sinónimo de Unidad, que ella amparará en la voz de algunos filósofos, como Hegel o Bergson. La «aspiración a la unidad originaria» ha supuesto un largo camino que ha desembocado en nuestros días en esos conceptos negadores frente a los cuales el «espíritu absoluto» no se doblega y, por ello –la palabra zambrana así nos lo prueba–, vuelve a rebelarse.

Vemos, pues, cómo María Zambrano nos ofrecerá la salida-solución de la piedad y, para ello, no dudará en decirnos puntualmente qué es lo que es y qué es lo que no es dicha piedad. En un último párrafo nos lo resume de manera ideal: «La piedad ha cumplido su oficio, por el momento. Se ha agotado el conflicto trágico; ha nacido la conciencia y con ella una inédita soledad. Entonces comienza la verdadera historia de la libertad y del pensamiento». (La expresión «verdadera historia» –muy repetida luego por ella–, nos recuerda su velada crítica a la Historia, en lo que ésta tiene de circunstancial o de espurio.)

Recordemos también a este respecto la escueta e inspiradísima definición que de la poesía nos había dado en *Filosofía y poesía*: La poesía «es la verdadera Historia» y la «realidad poética» «no es solamente la que hay y la que es, sino la aun no habida o no habida ya, y la que no es». Porque «el poeta no teme a la nada, desciende al caos para elevarlo hasta el orden de que es cifra la palabra». Esta concepción pitagórica de la palabra como número también la analizará en el libro que comentamos.

En el cuarto de los apartados, parece como si los temas fuesen más parciales: el templo clásico, Apolo en Delfos, Eleusis, una estela romana, un vaso ateniense. María Zambrano ya está viviendo en Roma y algunos de estos temas son, en buena medida, parte de su biografía, se los suscitan sus vivencias. Así, la estela romana en la que se representa a un joven adormecido en la compañía, simbólica, de una antorcha y de una balanza.

El hecho es significativo, porque el texto «La estela» es muy poemático y no le da al lector pistas sobre qué tipo de estela está hablando. La cita que recojo a continuación también es iluminadora, porque introduce un tema –el ya mentado de la iniciación– muy amado por María y muy presente también en *El hombre y lo divino*: «Porque la iniciación da sus frutos. La iniciación es algo ligado a los Misterios del Sol. En la Via Appia de Roma hay una maravillosa estela que a mi hermana y a mí nos gustaba contemplar. La estela representa a un joven adolescente desnudo. Sólo lleva una especie de capa sobre sus hombros. En una mano tiene algo parecido a una antorcha. Y parece como si la tendiera para dar o recibir luz del sol. Ningún desnudo me ha parecido tan alejado de la exhibición. También aquel desnudo era iniciático y maravilloso».

En opinión de la autora, aquella estela recogía muy bien esa dualidad extrema que suponen la vida y la muerte. «Los contrarios vida-muerte no son contradictorios», nos matiza ella. Luego, es curioso ver de qué manera introduce su propia biografía en la contemplación. Es otra de las presencias vivas en la obra zambrana: la de la *sangre*, concretamente la de la sangre familiar. Ella contempla la estela no con cualquier persona

sino con su hermana Araceli. Contemplan «las dos hermanas que aparecen» y, a su vez, el joven de la estela las contempla a ellas desde su muerte. El texto es muy hermético, pero revelador.

Hay también en la estela una balanza que representa el equilibrio salvador que el humano debe mantener entre vida y muerte. Es el símbolo en el que se funden esa vida y esa muerte a que acabamos de aludir. No olvidemos que, en otras ocasiones, este símbolo de equilibrio aparecerá bajo la forma de péndulo. Así, cuando María Zambrano tiene que elegir un texto para acompañar a un grabado de Joan Miró, ella no dudará el escoger —como hemos visto en la evocación de nuestro encuentro en Ginebra—, el titulado «Tal como un péndulo».

Como entonces la balanza, ahora el péndulo representa —desde su variación y cambio rítmico constantes—, el necesarísimo equilibrio para subsistir: «Así, el ser que ha despertado, como un péndulo viviente, ha de sostenerse en movimiento incesante, sostenido por un punto remoto, transformando el desfallecimiento en pausa, y la pausa en lugar de la más honda oscilación, revelando así su secreto de ser diapasón del imperceptible fluir musical del interior del tiempo vivo...» Aquí, en la alusión al *despertarse* volvemos a encontrar vivificada la iniciación, pues sólo se despierta el que ha sido *iniciado*.

Pero el lugar ideal para que María Zambrano nos hable de la iniciación será el templo («el lugar sagrado inicial»). Ella aludirá concretamente al de Apolo en Delfos. El «Conócete a ti mismo» allí grabado le lleva al «logos» y éste a una palabra clave: *inspiración*. Este texto también es significativo porque deja entreabrir tempranamente un concepto al que ya hemos aludido: la «razón poética». Zambrano lo fijará aquí con una frase maravillosa, al aludir a Apolo, el dios de la poesía: «Ya que convertir el delirio en razón sin abolirlo, es el logro de la poesía». La poesía es, por tanto, delirio razonado, extravió sometido a la reflexión, «dislate», como decía Juan de la Cruz.

Hay en este capítulo otra alusión a un templo, que seguramente la autora ha visitado; es el de la Basílica neopitagórica de Roma. Aquí, en una pintura, vuelve a encontrarse con la figura de Apolo, que abre sus brazos a una Safo acosada por Faetón. Ahora es el pez y no la balanza el que funde la luz con las aguas y con la tierra, la vida con la muerte, pues son «tierra y mar como infiernos de un cielo de luz que rescata».

Será también al final del ensayo donde Zambrano aludirá a la expresión «nudo de la tragedia», otro valioso concepto suyo, y a la prueba que supone el «deshacerlo» para continuar adelante con la prueba de la vida: «Deshecho el nudo de la tragedia que a todo individuo humano, sólo por el hecho de serlo, aprisiona». Yo rescaté esta expresión al final de mi libro *Noche más allá de la noche*, pues me parecía que la serie de los treinta y seis cantos había supuesto una prueba que conducía, en el último («Postscriptum») a la liberación.

Por último, en «El vaso de Atenas», María Zambrano alude a un vaso funerario que se puede ver en el Museo Nacional de Atenas. En él aparece, de nuevo, la doncella-ser

deseando seguir a Hermes. Hay también cerca unos padres (otra vez la sangre familiar), que parecen imantar la escena con su fuerza, pero la doncella deberá superar esa fuerza para seguir al dios, para iniciarse. Ella —«ahora sólo criatura»— renace, debe volver a nacer, que no otro proceso es el que significa la iniciación.

Para renacer uno no sólo debe abandonar la «sangre» de los seres queridos, sino renunciar a una vida para entregarse a otra. El caduceo inclinado hacia el suelo de Hermes, parece señalar en el vaso el camino que la iniciada debe seguir. Porque la iniciación es una marcha. «Un irse haciendo el nuevo ser» es este proceso, en palabras de Zambrano; un «tránsito» hasta llegar a ese lugar en el que se duerme, escribe, «en espera de la resurrección».

Decíamos que, en esta tercera sección de *El hombre y lo divino*, los temas son como más concretos —aunque nos conduzcan, como vemos, a lo más trascendente—, pero a la vez la autora nos lleva repentinamente a soluciones esenciales al abordar el gran tema (y la gran apuesta) del amor. Ese amor universalizado que supone incluso salir de nosotros mismos y «trasladar el centro de gravedad de la persona a la persona amada». Se trata de la misma fusión transformante de que habla el verso de Juan de la Cruz: «la amada en el Amado transformada».

En este momento preciso —después de rastrear la presencia del amor en la Historia desde la Antigüedad—, evocará, en el momento crucial de su reflexión, el verso teresiano «vivo ya fuera de mí». Hará también una nueva crítica de la Historia por medio del «descreer del presente» y de la marcha hacia una «libertad sin arbitrariedades», hacia «un fuego sin fin que alienta en el secreto de toda vida». De esta manera —a modo de un salvavidas perenne—, para el ser que encarna lo trágico y la desposesión, «lo inaccesible» descenderá «a toda hora».

Con sus teorías, expresadas siempre a través de un lenguaje fluido e inspirado —recordemos que María Zambrano escribía y pensaba siempre como hablaba, y hablaba como pensaba y escribía—, va muy allá, y, concretamente, mucho más allá de lo que el pensamiento español ha ido a lo largo de su historia. Sólo quizá el pensamiento místico se mantuvo en esta línea de conjuntar sentimiento y reflexión de una manera ahondadora, absoluta. Me refiero a aquel pensar místico, en libertad, del que Bergson le habló a García Morente: «¿Y ustedes los españoles se quejan de que no tienen filosofía? En los escritos de sus místicos tienen la más alta filosofía».

Pero María Zambrano nunca hace escapismo, nunca —aunque lo parezca— ensueña la realidad, por más que en algunas de sus obras más poemáticas —*Claros del bosque* o *La tumba de Antígona*—, se adentre ya en el camino del decir poético, en una realidad que ya está más allá de la realidad. En María Zambrano la razón —«poética» nos había matizado ella, frente a la «razón histórica» de su maestro Ortega—, se mantiene siempre viva; el razonar en lucidez es siempre en sus textos una evidencia. Y es así porque ella sabe *descender*.

Me estoy refiriendo con este término a que, habiéndonos elevado a lo más alto –a lo «inaccesible», al «abismo de la divinidad», a la «acción del amor» («agente de lo divino en el hombre»)–, ella sabe regresar, nos reconduce a lo más concreto y a lo que más hiere, a una realidad perturbadora, hiriente, en la que se mantienen vivas presencias como la «envidia» y en la que ha habido seres que han ejemplificado la resistencia frente al mal de una manera emblemática (Job). Zambrano también nos sabe proporcionar soluciones y no sólo teorías.

No es raro, por ello, que nos entregue dos ensayos dedicados a estos temas concretos, a buscar *soluciones* : la envidia, «como mal sagrado» (en «El infierno terrestre: la envidia»), y Job (en «El “Libro de Job” y el pájaro»). Aquí radica, a mi entender, el espíritu verdaderamente grande, por humanísimo, de la pensadora María Zambrano: ella sabe *descender*. Como el poeta de Fontiveros, voló con su pensamiento muy alto, pero su grandeza –la cantidad de soluciones que nos procuró, sus recursos para deshacer lo que llama el «nudo del trágico existir»–, nos los desveló *descendiendo* a nuestra realidad de humanos, a una realidad traspasada por la inevitable y eterna presencia del mal («el infierno terrestre», lo llama ella).

Es la envidia expresión de un mal, o «enfermedad», o «estigma antiquísimo», exponente de una realidad «infinitamente activa y repelente a un tiempo». La envidia también nos la recuerda Zambrano como sinónimo de «sombra que se entrecruza con la sombra de otro». Esa misma *sombra*, pensamos nosotros, que Jung tan bien desveló como importantísima para la psique humana. Como el pensador suizo, María Zambrano la reconocía como la proyección de un «no-ser» sobre otro ser, como «el sí mismo no logrado». (Recordemos la sintonía con el *sí-mismo* junguiano, expresión del *pleroma*, de la plena realización del ser.) La envidia supone, en definitiva, el fracaso de la condición humana y es uno de los exponentes de ese «infierno terrestre» que se va creando y extendiendo en la sociedad.

Para ejemplificar la presencia y el combate con el mal, Zambrano acaba remitiéndonos a la figura de un Job que no protesta ni se rebela, sino que guarda silencio, que se sumerge en un tipo de *nada* no negadora sino fértil. En ella, el ser humano ya está a salvo de todo, incluso de la presencia de ese Dios terrible que le somete a las más arduas pruebas. Job cayó, escribe, «en el último pozo del abandono»; mas en su «total desposesión» y en su «abandono» radicaba precisamente su «núcleo invulnerable», su salvación. Y es que Dios le había puesto al hombre «la ciencia en lo más adentro», en sus mismas «vísceras».

Con la alusión a estos temas de la tradición judeo-cristiana se cierra el círculo de la iniciación. En la conversación que mantuve con ella nos dijo que el proceso de la iniciación era muy antiguo, que había comenzado «hace ya tres mil años» y en torno a la figura y al ritual del toro. A lo largo de los siglos, la palabra iniciada va saltando de la poesía al pensamiento, y hay un momento en el que pasa de los textos paganos a los cristianos.

Ese pez que ella se encontró en la pintura de la Basílica neopitagórica de Roma señalaba esa transición. Viene luego en su conversación como una llamada al silencio: «El iniciado no debe hablar. En el momento en que habla y da su palabra viene crucificado». Es entonces el momento en el que la propia María Zambrano calla, en la conversación que manteníamos, y sólo pronunció un nombre. Porque, finalizó, el iniciado es crucificado por «la Historia. Es el *Ecce Homo*».

Nos revela así María Zambrano a los seres humanos del siglo XXI un tipo de conocimiento que viene de muy atrás y del que el pensamiento primitivo oriental, los pensadores grecolatinos y nuestros místicos de Occidente ya habían hallado muchas de las claves. Se trata de esa misma «ciencia» (*sciencia*, la llama Juan de la Cruz en su poema, tan poco valorado, «Coplas sobre un éxtasis de harta contemplación»), con la que Bergson había respondido a los lamentos de García Morente. El pensamiento de María Zambrano siempre es brillante, pero en *El hombre y lo divino* llega a una de sus cimas más altas. Son libros como éste los que la distinguen con creces no sólo dentro del panorama de la filosofía española de todos los tiempos, sino del pensamiento europeo.

Partiendo del saber iniciático de la tradición y respetando ese otro saber interior –de inspiración poética–, ella supo ir *más allá*. Aunque, como hemos dicho, su verdadera grandeza se basó en ciertas claves que este libro que hemos analizado muy someramente nos va exponiendo de manera progresiva y meticulosa: no hay verdadero conocimiento sin *descenso*; no hay verdadera solución sin los recursos-soluciones de la piedad y del amor. Porque –termina diciéndonos genialmente– «alma y amor existieron antes de que hubiera “cosas”, antes de que hubiera seres», y «porque el amor es el hacedor, el obrero del horizonte».

TRES ENTREVISTAS

En casa de Eugenio Montale

La presente conversación con el poeta Eugenio Montale fue grabada en 1971, ¡hace treinta y seis años!, en su casa de Via Bigli, a un paso del Teatro della Scala, en Milán, y es la primera vez que se ofrece completa, en todos sus detalles, a los lectores. Antes habían aparecido extractos de la misma en dos periódicos españoles –*Madrid, Informaciones*–, pero por obvias razones de espacio nunca llegó a materializarse todo el texto. El motivo inicial de aquella nueva conversación que tuvimos había sido la reciente aparición de *Satura*, un libro de versos de Montale que había conocido en seis meses dos ediciones de 20.000 ejemplares, cifra nada usual a la hora de hablar de las ventas de un libro de poemas; del libro de poemas, claro está, de un poeta por entonces aún vivo.

–¿Que piensa de esta difusión tan masiva, tan rápida, de uno de sus libros? Naturalmente, me estoy refiriendo a *Satura*.

–No sé. Debe de haber no una, sino varias razones. Por un lado, hacía cerca de quince años que no publicaba otro libro de poemas; es decir, había una cierta curiosidad. Luego, a lo largo de estos quince años, mi notoriedad, al contrario que disminuir, había aumentado. Aumentado no sé por qué. Quizá la gente creía que yo estaba muerto, y a los muertos se les concede siempre un cierto honor del que no pueden disponer los vivos. Quince años. ¿Comprende?

–¿No habrá sido acaso por sus trabajos como periodista?

–Sí, también ha podido ser un poco por eso, aunque yo no he sido un periodista muy fecundo, como son otros. Yo he hecho siempre un periodismo, digamos, «de segundo plano». Pero puede suponerse eso. Luego, creo que este libro es, aparentemente, muy fácil. Uno comienza por repasarlo un poco y acaba por leerlo todo, cosa que jamás ocurre en poesía. Creo que éstos son los tres factores que explican un poco la difusión del libro.

(Montale, nacido en Génova en 1896, estuvo muy unido al *Corriere della Sera*. De este periódico fue redactor y enviado especial desde el año 1948, en que se vio forzado a abandonar su cargo en el Gabinete Vieusseux, una antigua y gloriosa biblioteca de Florencia de resonancias leopardianas. Jean Pietro Vieusseux había sido un gran amigo del autor de los Cantos.)

–Pero, ¿no le da un poco de miedo ver sus libros en las manos de tantos lectores desconocidos? ¿No le preocupa el uso que éstos pudieran hacer de él?

—Sí, a veces hay lectores molestos, porque —especialmente los que quieren hacer pequeñas tesis escolares— me hacen preguntas ridículas; incluso me hacen preguntas indiscretas. ¿Y qué se puede hacer? ¿Qué responder? Y el problema no lo constituyen los que hacen tesis de índole universitaria. Luego están los que hacen tesinas o «minitesinas», pequeños trabajos para la Escuela Secundaria. Y quisieran que yo mismo fuese el autor de esas tesis. Todo esto me fatiga. Me escriben cartas diciéndome: «Hábleme de usted. ¿Cuáles han sido los principales acontecimientos de su vida...? Apresúrese a responderme». Yo no respondo a ninguno. Me parece increíble esta falta de educación. Incluso por teléfono. Yo no estoy a disposición de todos; yo no soy un hombre público. También tengo derecho a vivir. Si quieren hacer sus trabajos, que los hagan; pero que los hagan ellos solos...

—*¿Qué piensa de este libro suyo, respecto a los precedentes?*

—Parece distinto, aunque yo de ello no me doy perfecta cuenta. Sería como si primeramente hubiera ido tejiendo alfombras de las que sólo se puede ver una parte. Ahora bien, si la alfombra se viera al revés se ampliarían los detalles. No sé si visto por este lado el trabajo resulta más hermoso o más feo. Pero creo que en este libro aparece como una luz... distinta; es decir, hay una diferencia más aparente que real. Pero, en definitiva, la *sustancia* no cambia mucho. Exactamente lo que cambia es el *tono*.

—*Por el contrario, algunos críticos han dicho que este libro es más oscuro que los otros...*

—A mí me parece que es todo lo contrario. Pero en eso que dicen hay una parte de verdad, si es que lo dicen. Yo, en realidad, sólo he hablado de «facilidad aparente». Ahora bien, si uno renuncia a esa facilidad es probable que el libro resulte oscuro. Pero se trata de observaciones muy superficiales. Son las mismas personas que me hacen preguntas del tipo de «¿Usted es pesimista u optimista?». De esta manera quieren clasificarme. Yo no puedo responder a este tipo de preguntas. Por eso ahora dicen «oscuro».

—*En cualquier caso, ¿no responderá, sin más, la difusión de su libro a que, en general, en Italia se vende mucha poesía?*

—La edición de la poesía en Italia es ya una exageración. No sólo de poesía española; también de la de otros países. Han traducido una infinidad de poetas de cuarto orden. Una cosa verdaderamente ridícula. Unos, por razones políticas; otros, por otras razones. Hay gente que ha llegado incluso a aprender el checo para hacer traducciones de esta lengua. Una lengua, en el fondo, inútil cuando se desconocen otras de mayor importancia. Esto del traducir es entre nosotros una manía.

—*¿A qué cree usted que, en lo fundamental, se debe el fenómeno de la creación poética: a esa oscura e ignota fuerza comúnmente reconocida como inspiración o a un continuado ejercicio de la voluntad, a una serie de experiencias? ¿O acaso a las dos cosas?*

—Sí, sí; ciertamente a las dos cosas. La voluntad se manifiesta en un cierto momento,

cuando hay algo que ha cambiado dentro de nosotros, que ha *madurado*. Yo, como le he dicho, después de mi último libro (que era de 1956) me he pasado unos cuantos años sin escribir nada, ni siquiera un verso. Es decir, existía la voluntad, pero había algo dentro de mí que no había madurado. De esto se trata, en definitiva. Creo que la palabra inspiración da un poco de pavor porque, en principio, todos los versos están llenos de «inspiración». Pero yo no sería tan drástico como para excluirla totalmente. Cuando escribo no me siento guiado por el Daimon, por algo celeste, pero se da algo en mí que no se daba en los tiempos en que no escribía nada. ¿Comprende? Pero si me dijera: «¡Ah, qué inspiración tiene usted!...». Ese día no escribiría nada más, nada más.

—¿Qué piensa de la poesía conocida en las últimas décadas como «social» o «realista»?

(Tras esta pregunta, Montale calla mucho, lo que me indica que también en Italia la cuestión es problemática, espinosa. La pregunta, sin embargo, ha sido hecha con naturalidad.)

—Aquí en Italia hay poetas sociales. Sí, me parece que sí los hay. No tienen mucho éxito, pero creo que todavía hay algunos. No sé si todavía en España los habrá, no sé... Pero, en efecto... Creo que hay un retorno a lo imaginativo. Además, ¿poesía social sólo en la forma o también en el contenido? (Llegado a este punto Montale cambia bruscamente de tema.) Yo conocí a un poeta español que afirmaba ser muy famoso en España, pero que, parece, no era cierto...

—¿De qué poeta se trata?

—Quizá usted ni siquiera lo ha oído nombrar, porque perteneció a los dadaístas. Se trataba del marqués de Villanova. Sí, creo que se hacía llamar «Garcilaso de la Vega, marqués de Villanova». Vivía en Florencia.

—¿Se trataba acaso de un descendiente del poeta renacentista?

—¡Ah, él se creía descendiente de todos! Pero sí, era en efecto marqués de Villanova. Vivía en Florencia y estaba casado con una belga dedicada a la música, que lo mantenía. Luego, su mujer lo dejó y lo encontré en Madrid muy delgado, muy triste. Más tarde, murió. Él publicaba sus propios libros y los repartía entre sus amigos. Había sido ultraísta, dadaísta, amigo de Tristan Tzara, miembro de todos esos movimientos de vanguardia. Pero ya entonces tenía sesenta años. Ahora, de vivir, tendría noventa. Pero ha muerto. Él creía ser el único poeta español.

Quien venía con mucha frecuencia por Florencia era Jorge Guillén. De él se ha editado ahora un grueso y lujoso volumen (*se vuelve y lo señala con un dedo en su librería*) en el que aparecen más de dos mil poemas. Un libro cuya edición creo que no ha sido permitida en España. Está editado en Argentina. También al que conocí hace catorce o quince años, cuando fui a Madrid, fue a Vicente Aleixandre. Le hice una visita en su casa. Por cierto, creo que ahora la editorial Einaudi ha traducido un libro suyo, *La destrucción o el amor*. Aquel día había en su casa otros poetas, y una cosa que me asombró mucho —quizá porque nosotros no tenemos esa costumbre— fue que los poetas y

académicos que allí había se leían sus propios versos. A Dámaso Alonso lo conocí en Roma, cuya universidad nos homenajeó en un mismo acto. Creo que es un autor muy fecundo. En Barcelona conocí a un poeta muy valioso y simpático que ha muerto, Carles Riba. A Espriu lo conocí más tarde y creo que era más joven que Riba.

—*Usted ha hablado de volver a la naturaleza, de regresar a la simplicidad del mundo antiguo. ¿Cómo se puede lograr esto ahora que la prisa y la contaminación lo corrompen todo?*

—Me parece que no se puede... No sé. Si uno quiere volver a la naturaleza lo puede hacer en algún lugar concreto. La verdad es que no es fácil. Es necesario tener mucho dinero para ir a vivir a un país todavía no contaminado.

—*Pero, ¿qué medidas generales se pueden tomar?*

—Sería necesario prohibir la reproducción de la especie. De ser así, se crearía una paralización de la industria. Es todo un círculo vicioso: si disminuye la población, disminuye la industria; si aumenta la población, los desastres parecen ser mayores. En suma, se diría que la especie humana está entrando en una fase de *vivilitá* decreciente. Esta palabra la invento yo, naturalmente. *Vivilitá* quiere decir «posibilidad de vivir». Y esta posibilidad de vivir va disminuyendo, en vez de aumentar. Como especie. Porque la posibilidad individual de vivir es hoy más larga en todos los países. Antes, los niños morían a los quince días, o a los tres meses. Uno que tuviera diez hijos confiaba en que sólo tres de ellos viviesen. Hoy vivirían los diez. Con ello, ha aumentado la edad media de vida en todo el mundo. Acaso algo menos en África.

Todavía hay muchas especies; pero también son muchas las que desaparecen. Un especialista, un zoólogo de la Universidad de Bolonia, me hablaba de todas las especies que desaparecieron, o van desapareciendo, y de las que nosotros sólo tenemos conocimiento gracias a los innumerables fósiles. Verdaderamente, no se puede decir de un modo absoluto que la especie humana sea eterna... Podría encontrarse ya en un punto descendente. Observe bien este síntoma: hay especies animales que precisamente se extinguen después de una rápida procreación. Pero la rapidez de procreación no es tanta como la mortalidad infantil, que va disminuyendo. Es evidentísimo que hoy la población humana es muy abundante. Esto no sé si hará suponer —no digo augurar, sería excesivo— una desaparición de la humanidad. Son problemas a los que nadie se opone, a no ser los especialistas que están muy preocupados por estas cuestiones. Son problemas muy pavorosos, aunque si uno hablara de ellos demasiado alto, enseguida dirían que quien hablaba era un enemigo de la patria, de la civilización, del progreso: un pesimista, en una palabra.

—*En vista de tal panorama, usted, en particular, ¿qué es lo que más aprecia de la vida de hoy y qué es lo que más le molesta?*

—Desde el punto de vista que aún es posible, me gusta mucho la soledad. Yo estoy bastante aislado. Aquí, en Milán, en esta casa, me siento bien. De la vida de hoy detesto la falsa comunicación. No la comunicación: *la falsa comunicación*. No sé qué decir de

este mundo estúpido que, a fin de cuentas, no ofrece nada nuevo. Parece como si incluso los jóvenes ignoraran el miedo que hoy supone vivir...

—¿No viaja?

—Ahora ya no. Bueno, hace poco he estado en París. Allí han fundado una especie de «Academia del Mundo Latino», que, por cierto, me ha dado un premio. Está presidida por el embajador de Brasil. Premian sólo a autores brasileños, franceses, portugueses, españoles e italianos. Parece que lo que esta Fundación persigue es la defensa del mundo latino...

—Aquí, en Italia, su vida se ha dividido entre tres ciudades: Génova, Florencia y Milán. ¿Qué representan para usted cada una de estas tres ciudades?

—Génova —la región de Liguria, en general— representa un tipo de paisaje que se ha vulgarizado con el nombre de «paisaje mediterráneo». En Monterosso al Mare nací y en aquellos parajes hay resonancias de *Ossi di seppia* (*Huesos de sepia*), el primero de mis libros de versos. Florencia es el lugar donde se ha formado nuestro lenguaje. A fin de cuentas, el toscano no es sino un dialecto que ha acabado siendo la lengua nacional. Además, Florencia representa para mí una vida muy viva desde el punto de vista internacional, porque años atrás allí había muchos extranjeros con residencia fija. Había más de treinta mil, entre ingleses y americanos; pero, sobre todo, había americanos. No sé si porque entonces costaba menos la vida o porque eran entusiastas de nuestra cultura. Le daban a la ciudad un cierto tono internacional.

Florencia era una ciudad para la contemplación, una ciudad artística. A Milán he venido, en fin, porque los fascistas me expulsaron de Florencia. Me gusta porque es una ciudad en la que se puede trabajar en paz, sin molestias. Si uno lo desea, puede ver a los amigos; pero, en principio, no se está obligado a verlos. Cuando ahora vuelvo a Florencia y veo los rostros de los hombres de hace cuarenta años me parece que todos se han vuelto viejos; de la misma forma que yo reconozco haber envejecido. Me parece ver en ellos fantasmas. Naturalmente ellos pensarán lo mismo de mí. Yo seré también para ellos un fantasma. Ahora, a veces, colaboro en el *Corriere*, pero ya no voy por el periódico. Allí tengo buenos amigos, que no se ocupan de literatura. Son periodistas puros.

(*Hablando de los autores italianos que han sido traducidos en España —estamos en 1971— se asombra de que nombres como los de Pavese, Quasimodo, Bassani, etc. —la lista, muy larga, afecta a casi toda la literatura italiana de posguerra—, sean aún poco conocidos entre nosotros. Por el contrario —también se asombra—, surgen los nombres de los autores permitidos, más editados entre nosotros, allá por los años cincuenta y sesenta. Y, en concreto, dos: Malaparte y Papini.*)

—Malaparte era una especie de periodista muy inteligente, pero muy inseguro moralmente, muy inseguro. Él fue un poco fascista y, luego, antifascista. Decía haber sido una víctima del fascismo, pero no lo fue, pues Mussolini lo envió a Capri, a una bellísima villa; además, era el escritor más pagado, fuera cual fuera el periódico en el que colaborase. Pero no era verdad eso de que fuera una «víctima». No creo, a fin de

cuentas, que fuera un gran escritor. Su prosa es muy brillante, eso sí, muy brillante. Francamente, en Italia ya está olvidado. Se daba un cierto aire aventurero. En el fondo, este tipo de escritor lo hemos tenido los italianos más auténtico en D'Annunzio, que fue guerrero, aviador, poeta, político... Hoy día sería difícil concebir un escritor así.

—¿Y Papini?

—Yo a Papini lo conocí cuando ya era muy viejo, y se había calmado. Digo «calmado», porque de joven odiaba a todos aquellos que fueran más jóvenes que él. Luego, lo vi en la costa, en Versilia, y me dijo: «Ahora he cambiado de opinión sobre usted. Primero creía que era un imbécil; ahora estoy convencido de que no lo es». «Gracias», le respondí yo. Pero él ya era muy mayor, y murió poco después. Después de su conversión ha escrito libros muy comerciales, como su *Vida de Cristo*, que ha constituido un enorme éxito en todos los países. Pero parece que es mejor leer la *Biblia*. Tenía, ciertamente, una fecundidad española. No sé si los españoles han perdido ahora esa fecundidad. Pienso en Lope, en Calderón... Incluso en algunos contemporáneos, como Baroja, Azorín, Ortega, Unamuno. Todos ellos fueron autores muy fecundos.

—¿No le gustaría volver a España?

—España es precisamente uno de los países a los que me gustaría volver. A todos los italianos nos interesa mucho España. Volver a España, y también a Portugal. A propósito de Portugal... En ese afán por traducirlo todo de los italianos, ahora los editores han lanzado a un poeta portugués, Pessoa. Dicen que es un genio extraordinario. Publicó con heterónimos algunos de sus libros. Así, uno de ellos escribe poesías helenizantes, clasicistas; otro, es como más moderno; un tercero, hace una poesía de grandes versículos, a la manera de la de Whitman. Yo ya conocía a este autor. Alguien me envió sus obras desde Portugal.

—También he visto traducida aquí últimamente la obra de Cavafis...

—Sí, prácticamente puede decirse que entre nosotros se conoce toda la obra de Cavafis, porque ésta asciende a un total de unos ciento cincuenta poemas, que él no llegó jamás a ver editados. También Cavafis hacía imprimir sus poemas en folletos que luego regalaba a los amigos. La traducción es muy buena. Hoy esa especie de separatas son una rareza bibliográfica. Hay también otro griego del que Mondadori nos ha ofrecido recientemente una edición; se trata de Seferis, pero yo creo que éste es inferior a Cavafis. Cavafis era un hombre que estaba prácticamente al margen de la literatura. Era un empleado del Acueducto de Aguas de Alejandría y tan sólo frecuentaba a la colonia griega de esta ciudad. A Seferis le dieron el Premio Nobel. También se lo han dado no hace mucho a otro poeta, Saint-John Perse.

(El silencio sobre Quasimodo, la opinión sobre Seferis —también la que sigue sobre Perse— transparentaban entonces el dolor de Montale, el dolor por la injusticia que suponía que a él —eterno candidato— no se le hubiera concedido el Premio Nobel. Afortunadamente, unos años después, en 1975, Montale recibiría el tan esperado galardón.)

—La obra de este Perse es muy difícil. Escribió *Anábasis* que es un libro bello, pero difícil. Luego otros libros, como *Mares*, *Lluvias*, *Vientos*... A mí me parece un poco académico. Escuché un discurso que pronunció en Florencia sobre Dante y parecía traducido de una enciclopedia. Era un trabajo muy pobre. Ha sido diplomático; llegó a ser jefe de los servicios diplomáticos franceses en el Quai d'Orsay. Más tarde, marchó a Washington, a la biblioteca del Congreso. Anunció que no volvería a Francia. En efecto, se casó con una rica americana y creo que no ha vuelto. Lo que no sé, exactamente, es si es académico. Pero ha tenido el Premio Nobel y le conocí, como digo, en Florencia, durante ese discurso...

—*¿Puede decirse que exista una joven poesía italiana? ¿Cuál es el camino que ésta sigue?*

—Que exista, ciertamente, se puede decir que sí. Pero el camino yo no lo sé, no lo conozco. En mi opinión es problemático leer este tipo de poesía. Parece, más bien, que uno lee... documentos, en vez de poesías. Tienen un extraño sentido del «industrialismo del hombre». Lo que dicen en sus poemas es, casi siempre, justo; pero sería mejor pedirles que lo escribieran en prosa.

—*¿Es una poesía sin fuerza, sin intensidad?*

—No es verdadera poesía y, perfectamente, podría adoptar la forma de la prosa. Tienden a hacer una especie de cosa vertical. Hoy día la poesía se distingue de la prosa por su disposición vertical. Pero, por lo demás, no es tal poesía. Hay un poeta muy valioso, Zanzotto, pero él está completamente absorbido por el psicoanálisis, y es difícil seguirlo. Luego hay otros poetas, muchos poetas; pero no creo que sean interesantes. Acaso sería interesante que, durante un cierto tiempo, nadie escribiera versos. Nosotros vemos cómo en el presente siglo han quedado tres o cuatro nombres valiosos, y sabemos que ellos no eran los únicos que escribían. Luego, el tiempo hace una especie de selección. En Italia tenemos ahora algunos buenos poetas, como Luzi, Sereni, Zanzotto. Pero no muchos más.

—*¿Y entre los no italianos?*

—Francia tiene un poeta importante, René Char, aunque él lleva el subconsciente casi, casi hasta los límites de la muerte. Conocí a Paul Valéry, pero él pertenece ya a otra generación, como Valéry Larbaud, o Léon-Paul Fargue... Desde luego, de los de hoy, Char me parece de los mejores. Pero incluso él ya ha debido de pasar de los sesenta. No es joven.

—*¿Y entre los de lengua inglesa?*

—He conocido a Eliot, a Pound...

—*¿Qué piensa de Pound? Él vive aquí, en Italia...*

—Sí, pasa parte del año en Venecia, y parte en Merano, en el Alto Adige. Oh, Pound es un hombre de gran talento; un poco loco, pero un gran talento, sí, sí. Él es un bárbaro que se ha vuelto clásico viniendo a vivir a Europa. Está fuera del mundo; pero ya digo

que es un gran talento, verdaderamente un gran talento. Pero no habla ni responde jamás. Tendrá ochenta y cinco u ochenta y seis años.

—¿Ha influido sobre usted, de algún modo, la cultura española? ¿A cuál de nuestros autores tiene particularmente presente?

—A Guillén es a quien más conozco. He traducido algunos de sus poemas y él ha traducido algunos de los míos. También he traducido tres de los *Entremeses* de Cervantes, e incluso algunos de sus relatos. Luego, siempre por razones de necesidad económica, he traducido las *Greguerías* de Gómez de la Serna. Durante mi estancia en Madrid entrevisté a Azorín, pero no puedo decir que conozca mucho su obra. En Italia, antes, se leía mucho a Baroja; también a Unamuno, aunque éste era más conocido como ensayista que como poeta. También leí a autores que luego se han traducido aquí, como Antonio Machado, a su hermano (¿cómo se llamaba?), sí, Manuel, Manuel Machado, a Aleixandre, que conocí, como dije, en su casa, a Hernández, Salinas, Cernuda, Lorca... Ahora parece que han descubierto aquí a otro poeta español que vive en Argentina, Larrea. Han traducido un gran volumen de su poesía. El mismo Larrea se ha quedado estupefacto de que hayan sido precisamente los italianos los que se han acordado de él.

Durante mi trabajo en la biblioteca de Florencia seguí con entusiasmo la *Revista de Occidente*, que dirigía Ortega, una de las revistas más bellas y mejores de aquellos tiempos, si es que no era la mejor. Conocí todos los números de aquella época. Ahora creo que son sus hijos quienes continúan con ella. Durante mi viaje a España conocí a mucha gente; entre ellos al hispanista inglés Walter Starkie, que dirigía el Instituto Británico. Visité Segovia, y recuerdo que en esta ciudad aún vivía alguno de los camareros que sirvió a Antonio Machado, cuando éste vivió allí. También estuve en Toledo. ¡Qué bella ciudad! Di dos conferencias, una en Madrid y otra en Barcelona. ¡Ah, también he traducido el *Cántico* de Maragall y el libreto que Verdaguer escribió para la *Atlántida* de Falla y de Halffter. La obra se estrenó aquí al lado, en La Scala. Al que también he conocido fue a Américo Castro. Sí, me gustaría volver a España, hacer la ruta de la poesía provenzal: Provenza, Cataluña... ir a Galicia, a Portugal...

(Examinando juntos algunos libros de la biblioteca de Eugenio Montale termina nuestra conversación, esta conversación no exenta de pesimismo. Pesimismo y soledad: dos constantes en la vida del poeta. ¿Desde cuándo? Probablemente desde la muerte de su mujer. En una estrecha calle del centro de Milán, a un paso de Via Manzoni, donde resplandecen los comercios más lujosos de la ciudad, Montale recibe con escepticismo noticias de su último libro y acaso sueña con un destino que no es éste que le ha tocado vivir y que en 1975 se vería coronado con el Nobel de Literatura. Acaso, a unos pasos del teatro de La Scala, sueña con el cantante que quiso llegar a ser, con aquella prometedora voz de bajo que él tuvo en su juventud y que cambió por un puñado de versos.)

Entrevista con Pablo Neruda

Pablo Neruda viene lentamente, lentamente, con las manos atrás y con la gorra calada sobre los ojos, por la Galería Vittorio Emanuele de Milán. Lenta y pesarosamente, echando sonámbulas y distraídas miradas a los escaparates iluminados, sin preocuparse de las gentes que le esperan en los salones de la Librería Rizzoli para escuchar su voz. Acaso, en el fondo, esté preocupado por el compromiso y la frecuencia de este tipo de actos. O por la reciente y delicada operación quirúrgica que ha padecido. Por eso, se demora mucho bajo la alta cúpula de cristal de la Galería, bajo las estatuas iluminadas. Se preocupa (le hubiera gustado quizá tener a mano, en aquel momento, un mar, o un mazo de flores, o una selva) porque entra en los salones y se le enturbian los ojos al ver tantos libros y tanta gente, y tiene que acercarse al profesor Bellini –su representante y su traductor en Italia– para decirle muy bajito que no se separe de él.

Un turbión en los ojos mientras deja su abrigo y baja las escaleras hacia el salón donde se va a celebrar el acto, y mueve aquí y allá, desordenadamente, las aspas de los brazos para saludar. Repasa algunos rostros con la cabeza casi totalmente inclinada y esboza, dificultosamente, una sonrisa. Amigo de los silencios y espacios planetarios, Pablo Neruda, el nuevo Premio Nobel, se desenvuelve con dificultad en este ambiente. Sólo cuando cesa el aplauso, acabadas las presentaciones, recupera su equilibrio hierático, detiene absolutamente los músculos del rostro y va destrenzando su discurso lastimera y ardientemente. Tiene un emotivo recuerdo para el trío de sus grandes amigos ausentes de la poesía italiana –Saba, Quasimodo y Ungaretti– y hace algunas consideraciones sobre su estancia en Italia, en este año de 1972:

–Yo he estado muchas veces en Italia y he sido un apasionado amante de esta tierra. A veces feliz, a veces desgraciado. Alegría o exilio. Ahora, por primera vez, soy el representante de una alegría colectiva...

Luego, mientras alguien lee una selección de poemas –muy de circunstancias, muy para el ambiente milanés– de su libro *Fin del mundo*, él se va a otras esferas y sueña, con mucha dificultad, los cuadros que cuelgan de las paredes. De vez en cuando, él mismo lee alguno de sus poemas, y el amor, o la furia, van y vienen entre el público apiñado en las sillas y junto a las columnas. De que el acto acaba, firma un centenar de libros entre una nube de cigarros y de cabezas, y a una señal de su esposa sale sigilosamente por detrás del estrado, esquivo a curiosos y admiradores, sigue moviendo mucho y desordenadamente las aspas de sus brazos y se va a la calle, a respirar el aire

puro de la Galería, dejando a todo el mundo plantado. Senadores y políticos de izquierda difícilmente le pueden dar caza a la altura del *palazzo* Marino, frente al teatro de La Scala, porque un coche, dispuesto, se lo lleva raudo.

La entrevista que sigue la celebré con Pablo Neruda cuatro días después, en el salón del hotel donde residía, «ya con el pie en el estribo», a punto de salir hacia París. Antes, el poeta había recorrido las librerías de viejo de Milán y se había gastado todo el dinero que su editor italiano le había pagado por sus derechos de autor en algunos raros volúmenes de clásicos españoles, una de sus grandes pasiones. En este diálogo he intentado dejar desnuda la palabra del poeta, sin comentar en exceso sus juicios. Me he detenido apenas a puntualizar algunas de sus afirmaciones y aspectos de su personalidad que me parecen interesantes. Neruda ha respondido con pasión a la mayoría de las preguntas; a otras no ha contestado, aunque sobradas respuestas a las mismas podamos encontrar en sus versos, si leemos con atención. Partiendo de una conocida afirmación suya —«la política es una obsesión para los otros, no para mí. Yo prefiero la poesía y el amor»—, pretendí obtener de él una visión ambiciosa, completa de su obra, de su quehacer poético. No sé si lo habré logrado.

—Sabemos que es parcial cualquier aproximación a una definición del fenómeno poético. El poema es consecuencia de muchas lecturas, vivencias y, al mismo tiempo, de unas innegables cualidades innatas del poeta. De todas las formas ¿podría decirnos qué es lo que para usted significa el fenómeno poético? ¿Cuál es su Poética?

—A lo largo de los tiempos el fenómeno poético ha sido una mixtificación y una confusión. El oficio de escritor, el de poeta, ha sido falsificado a través de las épocas. Ha sido deificado y apostrofado, y hay que despojarlo de esta atmósfera y llegar totalmente a comprender que se trata de una disciplina y de un trabajo. Se gastan volúmenes de páginas que tienen como objetivo esencial producir una especie de aureola o de niebla alrededor del fenómeno poético. Esto ha estado, generalmente, muy ligado al concepto de «poeta maldito». A las clases superiores les ha interesado la producción de «poetas malditos». Y de poetas que envuelven su creación en tal misterio vital y en tal catástrofe personal que, automáticamente —o por reglas no escritas— están separados de la vida social de su época. Hay mucho de esto en ese acendrado deseo de pensar que la poesía es una religión, o un fenómeno misterioso. La poesía es papel y tinta. Y lo demás es un hombre que está en su trabajo —si es posible diario— y que tiene en este trabajo las posibilidades sensoriales del recuerdo, de la obsesión, tanto como la sensibilidad manual de los objetos.

En este oficio del poeta —aparentemente claro— se dan, naturalmente, sus diferencias en cada persona y temperamento. Una persona que vive más al aire libre escribirá una poesía más *atmosférica*. Un poeta que escribe rodeado de sus libros tendrá más inclinación a extraer de ellos —y de su propia personalidad— los materiales de desarrollo

para su poesía. Pero yo me inclino a combatir fuertemente esta idea mítica sobre la personalidad del poeta.

—¿Estas afirmaciones tuyas hacen referencia a lo que años atrás se ha dado en llamar «poesía social»?

—Yo no estoy hablando de una poesía social. Yo detesto la poesía social. Yo creo que muy pocas veces se ha hecho una buena «poesía social», una buena poesía de tipo civil y político. Ahora, lo que yo no acepto es que se discrimine el hecho de que el poeta no deba hacer una «poesía social». Puede ser también una argucia de clase para determinar un tipo de poesía. El poeta es un artesano de la totalidad de la poesía y la política —como dije yo en el prólogo de mi *Caballo Verde*— no puede estar excluida, pero tampoco puede ser la ocupación o la preferencia permanente del poeta. Yo tampoco tengo una predilección especial, ni es mi deseo poner de acuerdo los extremos: el «sí» o el «no»; mis sentimientos sobre la poesía social o no social, subjetiva u objetiva. Todo proviene de las sensaciones del ser humano. Ahora, el mal gusto, el mal gusto evidente de mucha poesía política, es culpa del poeta, no de la cantidad de poesía que hay allí. Esto es otra cosa. El mal gusto extremado de muchos poetas sociales equivale, pues, a tener como causa el entusiasmo con que se recorra ese camino, pensando que tal cosa ayuda a la masa en su desarrollo.

En suma, puede ser una equivocación momentánea porque, en realidad, toda poesía buena o mala, dirigida en sentido social, tiene un impacto y siempre más alcance. Como toda poesía subjetiva, apartada y aislada, también tiene un impacto, aunque sea en una o dos personas. No vamos a negar ni una cosa ni la otra. Ahora, ¿qué es lo esencial en poesía, lo esencial de una dirección? Tendríamos que buscarlo, simplemente, en las leyes más antiguas y más elementales de la preocupación literaria, de la preocupación del oficio. Si no se sienten las cosas verdaderamente y profundamente no hay que intentar la poesía. Esto es evidente en toda vocación poética. La poesía de inmadurez política es tan mala como la de inmadurez lírica. Es decir, si el joven poeta no está profundamente arrastrado y conmovido por una situación determinada, que no escriba, que no se meta a escribir por obligación y superficialmente. Todo lo que escriba así le parecerá muy mal escrito y él mismo se arrepentirá.

(El propio Neruda ha sido, no pocas veces, víctima de los extremismos y de los encasillamientos, de los cuales el poeta —que era lo que verdaderamente importaba— siempre salía malparado. Su persona se nos ofrece, en primer lugar, unánime y significativa en su obra, al margen de lo que luego los lectores tomen de aquí o de allá. Como ha declarado, en otras ocasiones, no es nada amigo del rigor.)

—Soy totalmente contrario a las etiquetas que se apropian de los productos. Amo los productos y no las etiquetas. Y en nuestra breve historia hemos tenido demasiadas etiquetas. No creo en un sistema poético, en una organización poética. Es más, no creo en las escuelas poéticas: en el simbolismo, en el realismo, en el surrealismo. ¿Qué es lo

esencial? En realidad lo esencial es escribir aquello que se pueda probar –verdaderamente– en cada instante de la propia vida.

Pero antes de seguir adelante demos un breve repaso a algunos momentos de la vida del autor que, animados por el testimonio de su palabra, pudieran derramar más luz sobre esta visión. Pablo Neruda, o Ricardo Eliecer Neftalí Reyes y Basoalto, que es la misma persona:

–Un día, hojeando una revista, encontré un cuento firmado por Jean Neruda. Debía enviar una poesía a un concurso. Fue entonces cuando decidí llamarme Pablo Neruda.

El poeta nació hace sesenta y siete años en Temuco, un pueblo del extremo sur de Chile, al tiempo en que una población de emigrantes alemanes, ingleses y noruegos construían las primeras casas. Un pueblo minúsculo rodeado de campos y bosques en los que no faltaban los indios.

–Venían los indios, que habitaban en las cabañas de los alrededores, a vender sus productos –lana y huevos– y al atardecer regresaban a casa: el hombre a caballo; la mujer a pie.

Por estos campos anduvo la niñez de Pablo Neruda a la descubierta de una naturaleza magnífica. Entra más tarde en la Universidad de Santiago, donde se ocupa más de política y de los poetas franceses –Prudhomme, Verlaine– que de sus estudios.

–Mi padre era un gran hombre, pero no veía bien a los poetas. Llegó incluso a quemarme libros y cuadernos. Él decía que tenía que ser ingeniero, médico o arquitecto.

Hablando de su formación, de sus lecturas, surge, inevitablemente, el tema de los autores españoles y, concretamente, el de nuestros clásicos.

–Mi encuentro con los clásicos españoles fue algo muy interesante. No sé si le pasará lo mismo a los españoles. Los profesores y el sistema de enseñanza de la época en que yo hice lo que nosotros llamamos «las Humanidades» en mi país, nos procuraban un tipo de enseñanza dogmática y aburridísima de los clásicos. Luego, a medida que los fuimos conociendo personalmente, los clásicos fueron un deslumbramiento. Ya se sabe que me preocupa mucho Quevedo. Quevedo para mí es lo «antigóngora», sin dejar de respetar enormemente ese «edificio» –tan gigantesco como el Duomo de Milán– que construyó Góngora, ¿verdad? Quevedo es la severidad y también tal profundidad metafísica de pensamiento que es extraordinario. A pesar de que él haya pasado entre las gentes como un burlón vulgar.

–*¿De qué manera han influido en usted otras formas del Arte?*

–Yo siempre he considerado que la pintura está muy ligada a la poesía. Más –creo yo– que la música o la escultura. Sobre todo a partir del Impresionismo, la pintura se ha desarrollado al lado de la poesía. Pero también antes: recordemos el descubrimiento en España de pintores como El Greco, gracias a los escritores de la época de Barroco.

–*Haciendo referencia a uno de sus versos, ¿usted prefiere la «música terrestre»?*

–Yo he sido una persona indiferente a la gran música porque no la conozco, por ignorancia, por mi falta de sensibilidad para ella y porque no me la hicieron amar desde

niño. En mi pueblo, allá en el sur de Chile, no había nadie que pudiera enseñarme. Y las pocas personas que en aquel medio amaban la música estaban alejadas de mí.

Con el afán navegante propio de los chilenos –más que con las normales preocupaciones del diplomático– parte para ocupar el puesto de cónsul de su país en Birmania. Era el año 1927. Hace el viaje por París, a la sazón una especie de Olimpo. En barco de tercera clase, después de un largo viaje, llega a Singapur.

–En el «agujero» de Rangún debía esperar cuatro meses para que alguna persona viniera a presentar en el consulado algún contrato comercial. En ese tiempo ningún birmano quería ir a Chile, ni ningún chileno quería ir a Birmania.

Años más tarde encontramos a Pablo Neruda en España. Allí vivió una experiencia que, a juzgar por su opinión, fue definitiva. También es deseo del poeta el poner en claro algunas opiniones suyas sobre España.

–¿Qué puedo yo decir de España, de sus hombres, de sus tierras? España es una parte muy importante en mi vida: una parte extraordinariamente grave, profunda y decisiva en mi historia personal. Y uno de los reproches –de los muchos reproches, porque yo estoy acostumbrado a los reproches y tengo la piel bastante dura para recibirlos– es que me llamen «antiespañol». Ésta es una confusión lamentable. Una cosa es lo que yo siento por España, por sus hombres y por sus tierras, y otra cosa es lo que siento por algunos matices de la vida y de la historia de España. Eso es otra cosa. A lo largo de toda la historia de España –como a lo largo de la historia de todas las naciones sin excepción– hay partes que son predilectas y hay partes que son desagradables. Esto es algo que sentirán los mismos españoles. Y naturalmente en la historia de los hombres existe natural, individual y nacionalmente tal discriminación. Pero mi apego, y mi comprensión, y mi amor hacia España es para mí una cosa absolutamente indiscutible. Por eso me molesta que me reprochen lo contrario.

Yo observé en aquellos años de mi estancia en España un verdadero renacimiento de la cultura, de la literatura, del arte. Son muchos los recuerdos de tantos y tantos amigos de entonces. La persona de Federico García Lorca es la más bella expresión de aquellos años. A Vicente Aleixandre no lo veo desde entonces. ¿Cómo está? Es uno de los pocos amigos que me sobrevive. Con Alberti, alquilé un piso más tarde aquí en Italia.

La fidelidad a la tierra, las «invitaciones del mar». En Birmania o en Madrid, en París o en México, Pablo Neruda es inconcebible sin el espacio terrestre en que nació. Es el pedregal granítico y la luna, las vegetaciones fabulosas y aquellas otras mínimas de «las flores de Punitaqui»; es el discurso y el látigo del mar; es el hervor de las abejas y el galope muerto del caballo; es la corteza terrestre con sus savias, sus sangres y sus rayos el epicentro de la obra de este poeta. En Neruda el espacio terrestre no responde a una experiencia vaga, a un recuerdo remoto, a meros sueños: es materia palpable, el origen materno del canto. Y, al igual que la corteza terrestre, su canto sufre mutaciones. Nace y desaparece, tiene sal como las salpicaduras del mar, y está pulido por la ventisca helada del sur andino. Responde con el eco de la tormenta

en la bodega y mira con los ojos de cobre del indio. Amalgama de cosas en erupción y en corrupción: el cetáceo, los desperdicios marinos, las nobles maderas, los mascarones, las aves y los ríos multicolores. La pregunta es obvia, pero acabamos por pronunciarla.

—¿De dónde viene su vocación espacial?

—Esto es una sensación muy americana. Nosotros vivimos en grandes espacios y ello es importante en nuestras vidas. Es una característica no sólo de la poesía americana del sur; también de la del norte. Un poeta como Walt Whitman es inconcebible en la Europa del siglo pasado, en la que el «poeta de corte» —aunque fuera muy grande como lord Tennyson— era un poeta reducido, limitado, por el tiempo y por el espacio. Un poeta como Mallarmé ya está mucho más reducido —incluso con su excelsitud— a un espacio de pocos metros cuadrados, en donde se desarrollan su visión y su propia profundidad. Un hombre como Walt Whitman es un hombre de las praderas. Yo soy un poeta con la sensación espacial que me da mi país, que es inmensamente extenso y que tiene la costa más larga del mundo.

—Dentro de esta temática cósmica, espacial, destacan notablemente algunos de sus poemas como el de «Las alturas de Macchu Picchu».

—Ah, Macchu Picchu es algo muy impresionante, ¡si usted lo hubiera visto! Cualquiera que lo vea tendrá esa misma sensación. Es algo verdaderamente increíble. Y como a lo increíble se une el que nadie había hablado antes de tal cosa —yo había llegado a aquel lugar de una manera totalmente inocente— me creí en la necesidad de cantarlo. De este tipo de construcciones existen muchas en América. También en España hay monumentos magníficos, pero ha habido —desde su descubrimiento hasta hoy— una... erudición. Aquello estaba más escondido, más puro.

—Dentro del conjunto de su obra se observa una gran variedad no sólo de temas sino también de recursos métricos y formales. ¿Ello ha sido consecuencia de un esfuerzo voluntarioso o responde, simplemente, a los gustos y a las vivencias que a cada momento se le han presentado como poeta?

—Mis formas verbales —cuando he tenido tiempo de hacerlo— las he visto reflexivamente y me parece que tienen mucho que ver con mi propio organismo, con mi temperamento, diferente en cada temporada y en cada día, y hasta con mi propia *respiración*. La forma poética tiene mucho que ver con la respiración, y además con el ambiente en que se desarrolla, con la atmósfera y con todo. Ahora, fuera de eso —para pensar que todo tiene tal carácter primitivo y natural— muchas veces he querido cambiar violentamente de unas formas a otras. Lo he conseguido. He dado, a veces, saltos en el vacío sin saber adónde iba, y estos saltos siempre me comunicaron una nueva juventud, una vitalidad magnífica. A mí me parece que es una sabia disposición, la de estar siempre dispuesto a hacer un cambio fundamental en la forma de la escritura. Muchas personas quedan aprisionadas en una forma. Esto es peligroso para el poeta.

—En lo que se refiere al fondo de su obra, ¿a qué pudiera deberse la perennidad y la

frescura que, al paso del tiempo, ofrecen algunos de sus libros? Me refiero, concretamente, a uno no excesivamente ambicioso en su planteamiento –Veinte poemas de amor– pero sí cargado de emoción y significado.

–Yo no puedo decirle qué pasa con este libro. También para mí ha sido una sorpresa. Cuando lo escribí, sólo pensaba en que lo leyera mi propia novia; o las novias que yo tuviera por entonces. Pero, fuera de eso, no pensé en grandes cosas. Y ya ve usted lo que ha pasado con él. En una ocasión, una pareja de franceses me vino a buscar y me dijeron que se habían casado después de haber leído mis *Veinte poemas de amor*. Habían estudiado español y me emocionó mucho lo que me dijeron. Espero que puedan leer algún día esta declaración mía... ¡si es que no se han divorciado!

–¿Qué puede hacer el poeta –ahora que comienza a hablarse de la «utopía de un desarrollo infinito»– por esta sociedad en la que la prisa, la contaminación y la confusión ideológica parecen conducir a la autodestrucción?

–Oh, no me pregunte nada de eso; yo no entiendo, no sé nada absolutamente de esas cosas...

Acaso sea mejor no responder a este tipo de preguntas; acaso sea mejor cerrar los ojos aunque en nuestro interior esté el horror, el ahogo y los «coletazos» del «siglo negro que se prepara a morir con elegancia». Callar, aunque sobradas respuestas encontramos en los propios libros de Neruda, en ese Fin del mundo que el poeta ha venido a presentar a Milán. Para la prisa y la confusión de este siglo tiene el poeta su denuncia:

entre guantes y gabinetes
hay otra fiesta preparada:
el suicidio del Universo.
Éste es el siglo que nos ha enseñado
a «morir de sobrevivientes» y en el que
pondrá veneno en las flores
la primavera radioactiva
para que caigan en pedazos
el fruto muerto, el pan podrido.

–¿La concesión del Nobel y su cargo de embajador en París han coartado, de algún modo, su creación poética?

–Los premios literarios causan siempre una preocupación a los escritores. Esta preocupación es una cosa hecha de esperanza y de decepción. De todas las formas, yo he pensado que el Nobel era una dignidad que se concedía no a una persona sino a una literatura. En este sentido, me siento muy contento; también personalmente. El caso es que cuando llega el premio vemos que es un acontecimiento que forma parte de nuestra vida lo mismo que otro acontecimiento cualquiera. En lo que se refiere a mi cargo de embajador, diré que yo, a lo largo de mi vida, he ocupado muchos cargos y trabajado en muchas cosas. Éste es un trabajo más, y lo hago convencido de que con él puedo ayudar

a mi país y a su gobierno. Si este gobierno no fuera popular, yo no habría aceptado el cargo, porque en sí es un trabajo bastante fatigoso, que me ocupa muchísimo tiempo. El preocuparme por mi país es algo fundamental.

Termina el diálogo. En la mano del poeta, el último libro y las últimas rosas que ha bajado gentilmente de su habitación para mi mujer. Quizá la presencia de esas rosas sea la mejor respuesta a las preguntas de esta entrevista. A fin de cuentas, ni de las entrevistas es muy partidario Neruda: Siempre se acaba diciendo en ellas las mismas cosas, afirma. Matilde Urrutia comienza a inquietarse con nuestra interminable despedida, porque podrían perder el avión que les debe llevar de regreso a París. Ya en el coche, aún baja la ventanilla, saca la mano y grita un «¡Hasta Chile!» (En eso habíamos quedado los dos al terminar nuestra entrevista, pero no sabíamos que el Hado trazaba ya signos funestos sobre su país.) Y va a encontrarse consigo mismo sin más testigo que la luna, a aprender muchas cosas del silencio, a ser enseñante de la luz, a vigilar los espacios, a montar

una guardia de acero
frente a las puertas del otoño.

Sobre la iniciación

Una conversación con María Zambrano

Razones de una entrevista

Con cierta frecuencia, personas interesadas en la obra de María Zambrano me han escrito para solicitarme copia de la entrevista que grabé con ella en el verano de 1986. La entrevista no está inédita. Fue publicada en un primer momento por *Los Cuadernos del Norte* y luego la recogí en la primera edición de *El sentido primero de la palabra poética*. Ahora la vuelvo a recoger en esta segunda, pero acompañada de estas notas que pueden ayudar a comprenderla mejor.

Sin embargo, este texto, con haber tenido su resonancia previa, no suele aparecer en las bibliografías generales sobre esta autora y de ahí las dudas en torno al mismo y el interés que sigue despertando. No fue ésta la única entrevista, de carácter coherente, que concedió María Zambrano en sus últimos años, pero acaso el hecho de tener la mía un carácter monográfico –la centramos en el tema de la *iniciación*– hace de ella un texto extremadamente significativo para el conocimiento del pensamiento *esencial* de María Zambrano: de su forma de ser y de su obra.

Esta entrevista es también significativa porque fue recogida en unos momentos decisivos, los de la madurez plena, última, de la autora. Es ya una entrevista *en los límites* porque muy pronto enfermedad y muerte vendrían para cortar de manera radical esa lucidez y esa plenitud que de manera tan maravillosa se transparentan en sus palabras clarísimas. Es también un diálogo significativo porque, satisfechos los dos con la primera parte del mismo, en nosotros se dio el deseo de continuarlo.

María Zambrano, tras leer la transcripción y revisarla, se había mostrado feliz y, en un nuevo encuentro, me expresó su deseo de que la entrevista tuviera una continuación. De hecho, la primera de las entrevistas la habíamos tenido que suspender debido a la fatiga que María ya mostraba, pero hay que reconocer que, aunque bruscamente, se cerró con una idea genial: el *iniciado* se veía forzado a no hablar porque, tarde o temprano, se veía «crucificado» (puntualizó ella) por la Historia. El *silencio* estaba, pues, destinado a ser –debía ser– el tema de nuestra segunda, imposible conversación. Mi alejamiento de Madrid, cierto «cerco» al que la autora fue sometida en los últimos meses de su vida y, sobre todo, su avanzada enfermedad, no hicieron posible la grabación de esa segunda parte que habría de tener nuestra entrevista.

María Zambrano estaba ya del otro lado de la «ladera» y, progresivamente, enfermedad y muerte fueron llevando a la autora de *El hombre y lo divino* lejos de sus mejores amigos. Se iba, se fue ella, pero nos ha quedado su memoria imperecedera en numerosos signos: los recuerdos imborrables de los sucesivos encuentros, las cartas, esos amigos comunes y, sobre todo, su obra; una obra abierta y fértil a la que ahora lectores y estudiosos se aproximan con libertad y sin que quepan ya ocultaciones, interferencias o «cercos».

A la espera del libro que me gustaría escribir algún día sobre María Zambrano, y preparando un volumen de semblanzas escritas por las personas que estuvieron más cerca de ella, he creído conveniente seguir avivando la llama de su memoria y para ello nada mejor que volver a rescatar esta entrevista de que he venido hablando. La obra de María Zambrano se irisa y nos enriquece en muchos sentidos, pero creo que, de entrada, sintoniza muy bien con la estética de lo *bello verdadero*, que hemos venido propugnando a lo largo de este libro. Por eso, deseo volver a recoger esa palabra última que María Zambrano revela en mi entrevista, una palabra con afán trascendente y escéptica ante la ciega razón; es decir, amante de la libertad de sentir y de conocer.

Hoy sólo en su obra nos recreamos y en ella reencontramos nuestra propia libertad, pero no por ello renunciamos a las raíces de la memoria y de esa entrevista. En mi caso concreto, debo remontarme a aquel mes de mayo de 1984, cuando nos encontramos por vez primera en Ginebra. Antes, había habido ese otro conocimiento en la distancia, desprovisto incluso de palabras directas, pero que ella me había subrayado muy bien en una de sus cartas. A veces, las personas se podían haber conocido previamente sin haberse visto por simples razones de *sintonía*. ¿O por qué misteriosas razones?

De una frase de María Zambrano había partido el arranque de otra carta-respuesta mía que además fue carta abierta («La carta que no envié a María Zambrano»). Así que miento al decir que todo partió de mayo de 1984, cuando, en realidad, todo había partido de aquella frase suya de 1981 en una de sus cartas. Y si existía ese conocimiento previo, secreto, inaprensible, ¿no partiría en realidad todo de mucho antes? ¿De cuándo?

Ahí en la memoria está vivo, real, como referencia primera, el viaje a Ginebra y nuestro primer encuentro, que he comentado páginas atrás. Luego, la amistad se fue depurando, precisamente con su presencia más cercana, más cierta, más segura ya en España, tras su regreso en noviembre de 1984 y con la facilidad de las llamadas telefónicas, aunque tuvimos por medio la mar; esa mar que ella siempre me recordaba en cada llamada como una obsesión, como límite o frontera de infinitud, acaso como presencia de lo tenebroso que se aproximaba.

Ella ya estaba ahora lejos de su bosque y me preguntaba por mi bosque de la isla; ella estaba ya en otro bosque en el que ya no hay *claros* y del que no se regresa. Fue en esos momentos de encuentros y de desencuentros en Madrid, de despedidas que se sospechaban definitivas, cuando surgió *Sobre la iniciación*, la entrevista que ahora rescatamos aquí.

María Zambrano ve la última luz del ocaso madrileño como una cicatriz sobre los tejados de la gran ciudad. Una cicatriz verdosa y dorada a un tiempo que es como el resumen de toda la luz, de toda su vida. «Esa luz, esa luz...», repiten sus labios mientras la contempla. En esta tarde ardorosa de primeros de mayo la vida de María Zambrano se mantiene —como la cuerda de un arco— tensa y lúcida entre dos extremos: el de esa luz última del ocaso y el de unas fotografías de su primera edad, que descansan a su lado, sobre una mesa, junto a la taza de té; fotos que ella remueve y selecciona, de vez en cuando, con las yemas de sus dedos, delicadamente.

—*¿Qué edad tenías aquí, María?*

—Seis meses. Quizá ya por entonces hacía yo un *viaje* en brazos de mi padre; un viaje que iba desde el suelo hasta la frente de mi padre. Eso ha sido decisivo para mí. Yo no podía ir ni más arriba ni más abajo. Era *mi* viaje, *mi* ir y venir.

—*Hay un testigo de esos viajes, un limonero. ¿Qué papel juega ese árbol?*

—El limonero estaba en el patio de mi casa natal, en Vélez-Málaga. Mi padre me subía hasta sus ramas y yo recuerdo la sensación de los frutos rugosos y del perfume en mis mejillas.

—*El limonero podía ser, en cierta medida, «axis mundi», un eje sagrado...*

—Tal vez, tal vez. Es algo muy importante en mi vida. Mira, ésta también soy yo, a los dos años, vestida de gitanilla.

—*La persona de tu padre supone mucho en tu vida.*

—Sí. Él va también unido a mi nacimiento. Si en nuestras vidas cuenta la muerte es porque es como un último nacimiento visible, un nacimiento a medias. A medias, porque —en esos instantes— de un lado todavía está la vida; del otro, la muerte.

—*Tú has hablado, en concreto, en alguna otra ocasión, de que estuviste «muerta» y de que sufriste luego una especie de renacimiento.*

—Sí, sí. Tenía cuatro años y lo recuerdo muy bien. Me desperté, me despertaron después de unas horas. Estábamos en un pueblo de Andalucía y el médico no pudo acudir de inmediato. Me acompañaba mi padre y una tía mía, María, que era muy beata. Ella dejó una gran huella en mi niñez, porque yo me sentía muy feliz en la iglesia; me sentía feliz rezando. Por tanto, yo me sentía dichosa yéndome de este mundo. Porque este mundo no lo he aceptado del todo. Y si lo he aceptado (y con ello la Historia) es pensando en aquellas gentes que, como Juan de la Cruz, lo aceptaron. Por tanto, si en este planeta ha vivido Juan de la Cruz, también yo tendré que vivir. Hasta que Dios quiera. Ahora bien, yo nunca creí que fuera a vivir tanto; yo no creí que iba a vivir tanto...

—*Podríamos decir que esta vida larga que se te ha concedido es signo de algo, síntoma de que has vivido dentro de un cauce, en equilibrio. De que has vivido en armonía con algo o con la totalidad...*

—Así lo he procurado.

—*Crees, por tanto, que esta larga vida es un don que debes al equilibrio interior y no*

sólo a tu naturaleza física.

—Mi naturaleza física ha sido muy débil. Yo nací medio muerta. Por eso tengo —como no sé si sabes— dos fechas de nacimiento. Nací, en realidad, el 22 de abril de 1904 y mi padre estuvo más atento ese día a que su hija viviera o muriese que a inscribirla en el Juzgado. Por eso, cuando él, tres días después, fue al Juzgado dijo la verdad sobre mi nacimiento. Y esperaba que le multaran, porque ya había pasado el tiempo de la inscripción. Entonces le dijeron —esto era en Vélez-Málaga—: «Firme usted aquí». Y él firmó sin saber que registraba la fecha del 25. «¿Pero la multa?», dijo él. «Ya se la mandaremos a casa», le respondieron. Y como la multa no llegaba, mi padre fue al Juzgado otra vez. Entonces le dijeron: «¿Pero a un caballero como usted le vamos a poner nosotros multas?». Entonces, la niña había nacido el día 25 y la cosa ya no tenía arreglo. Y a mi padre, que por aquellos días era anarquista —anarquista de «guante blanco», inútil es decirlo— le resultó insufrible esa injusticia; una injusticia que no dañaba a nadie.

—¿El declarar que la fecha de nacimiento de su hija era otra?

—¡Claro! Le hicieron declarar la fecha del 25, la que suele publicarse. Pero la real es la del 22. Por eso, algunos amigos íntimos, que lo saben, me felicitan en esta última fecha.

—Volviendo a esa armonía que te ha ayudado a vivir. Ella, en buena parte, te la ha proporcionado el bosque.

—Bueno, si me la ha dado el bosque es porque yo ya la tenía.

—¿El bosque era sólo un espejo?

—Era el encuentro con mi lugar. Yo me he sentido mal en todas las partes. Y la primera de todas, en mi cuerpo. A mi cuerpo lo he tratado con muy poca atención.

—¿Crees que el cuerpo es una cárcel para el ánimo, como ya ha dicho más de un filósofo?

—Sí. Y como cárcel lo he aceptado. De esa manera, con resignación. Y, al mismo tiempo, con ternura. He aprendido a mirarlo con ternura, a mirarlo con amor. Pero más a través del cuerpo del mundo, como si el alma del mundo tuviera como cuerpo el universo.

—¿Cómo se da la iniciación en ese cuerpo universal?

—La iniciación se hizo hace ya tres mil años. Yo he dicho, en mis discusiones con mis amigos taurófilos, que yo no necesitaba ir a los toros, porque lo que de ritual y de iniciático tiene esa fiesta, no es nuevo. En los orígenes, era una especie de bautismo. En Roma se conservan aún recintos destinados a ese fin. La sangre del toro caía sobre la cabeza humana. Ésa era la iniciación, aunque las cosas vienen de muy atrás, como he dicho.

—El toro está en los orígenes de no pocas mitologías. En Grecia, por ejemplo...

—Sí, el Minotauro. Y Ariadna, la verdadera protagonista. Ariadna, que es la memoria iniciática. Quizá la misma que conducía a mi hermana por ese otro laberinto que es

Venecia y del que ella tanto gustaba. La versión moderna de los toros no la quiero nombrar. Me quema los labios.

—*Pero también había sangre en los orígenes...*

—Sí, pero debía de servir para algo. Porque la iniciación da sus frutos. La iniciación era algo ligado a los misterios de Mitra, del Sol. En la Via Appia de Roma hay una maravillosa estela que a mi hermana y a mí nos gustaba contemplar. La estela representa a un joven adolescente desnudo. Sólo lleva una especie de capa sobre sus hombros. En una mano tiene algo parecido a una antorcha. Y parece como si la tendiera para dar o recibir luz del sol. Ningún desnudo me ha parecido siempre tan alejado de la exhibición. También aquel desnudo era iniciático y misterioso. A nosotros nos gustaba detenernos al lado de aquella estela e incluso un día nos sorprendió la policía. Teníamos por costumbre recoger los restos de los paquetes de cigarrillos y de colillas que había por allí y hacer con ellos una hoguera. Era como una ofrenda. Ese día, el pequeño fuego se extendió y yo tuve que aplastarlo apresuradamente para que no afectara a los árboles que aún estaban vivos.

—*¿Y de Eleusis?*

—De Eleusis y de sus misterios apenas se sabe nada. Ese pueblo, el griego, tan parlanchín habitualmente, supo guardar silencio durante siete siglos. Claro que de ellos nos hablaron Clemente y Orígenes, dos cristianos heterodoxos.

—*Quizá ese silencio que se guarda sea una de las claves, un aspecto primordial de la iniciación.*

—Sí, pero algunos disidentes supieron transmitirlos, e incluso los injertaron en la misa, o en los oficios de los monjes. Recuerda ese cordón que antes llevaban algunas órdenes religiosas, en vez de la correa. Sin duda representaba el cordón umbilical que unía a la madre. Es decir, es la salvación del incesto, totalmente transformado en filiación. El cordón señala la filiación, la filiación que salva de cualquier forma de incesto. Y de cualquier forma de barbarie.

—*La madre que, al mismo tiempo, representaba a la tierra, al cosmos.*

—La madre representaba, sobre todo, el alma del mundo. Hay que ir a Plotino para comprender este tema. A Plotino, otro iniciado. Hay, en todo caso, cosas que, más que comprenderse, se sienten.

—*¿No sucede esto con el orfismo?*

—En efecto. Yo la figura de Orfeo, más que verla, la siento. Orfeo es el mediador con los ínfimos. Y eso sí que ha sido un gozoso y penoso descubrimiento mío: la mediación con los ínfimos. Yo no creo que se pueda ascender sin dejar algo abajo. Por eso he aceptado el escribir, y el hablar, y el vivir la historia. Y la oración.

—*¿Acaso la oración es otra forma de música, de monodia?*

—La oración va más allá de todo. Puede atravesar las mismísimas esferas.

—*Pero en aquellos tiempos míticos hay otros viajes trascendentales, como el que nos describe Homero...*

—El viaje de Ulises es decisivo. Sin él no habría cultura en Occidente. Según la tradición, se dice que pudo estar inspirado por una doncella, Manto, que fue hija de Tiresias el adivino. Al parecer, ella también fue adivina. Virgilio la recuerda en alguna ocasión. Se dice, pues, que Manto inspiraba a Homero por las noches. De su nombre proviene, según la leyenda, el nombre de Mantua, la ciudad italiana. Todos los iniciados tienen necesidad de una ciudad, de un lugar. A veces les es más necesario este lugar que la palabra. Y mi padre era de esas gentes, de los que van buscando una ciudad. Y yo —su hija— también he ido buscando ese espacio ideal. Por momentos creí haberlo encontrado en un lugar del Jura, en «La Pièce», donde viví más de diez años, pero lo destruyó el progreso. Siempre el ciego progreso. Mi hermana murió allí.

—*Perdiste, pues, ese espacio ideal...*

—Sí, ideal; pero, al mismo tiempo, un espacio habitable, habitado. Un espacio que quizá se puede hallar en tantos otros lugares. La ciudad o lugar de los dioses.

—*¿La Pasión cristiana fue el fin de la iniciación?*

—Yo he escrito sobre este asunto. Ahora no te lo podría explicar mejor. Una cosa sí sé: que ya desde niña me horrorizaban las procesiones de Semana Santa. Solamente había una imagen en Segovia que no me impresionaba. Y allí seguirá aún. Creo que era de Gregorio Hernández, un escultor maravilloso. Es el Cristo del Sepulcro. Blanco, blanco; el Cristo blanco como una luna, como aquel del que habló Unamuno en *El Cristo de Velázquez*. No siempre estos cristos maravillosos de Gregorio Hernández se parecen a la persona de un condenado a muerte. Más bien representan a la Divinidad sacrificada. Esa Divinidad o Verdad superior que sólo bastaría con que descendiera para convencernos. ¡Si hubiera sido la cristiana la religión del descendimiento...! Pero no. Tenía que ser la del sacrificio. El cristo realista de Montañés, con las heridas, los moretones, la sangre. España ha creído demasiado en el verter sangre, en la necesidad de que hay que derramar sangre.

—*Pero en España hay otras semanas santas que tienen otro sentido. Como la de Andalucía. Tiene algo de...*

—De todo, de todo.

—*Tiene un aire como más terrestre. En ella está menos presente el dolor.*

—Yo diría que tiene un aire primaveral. En cierto sentido, es la fiesta de la primavera. Fiesta iniciática por excelencia.

—*Sin embargo, suele decirse que España no es un país de iniciaciones.*

—No, no es país de iniciaciones; ni de iniciados. Yo diría, más bien, que es un país de místicos, y menos de lo que se suele creer.

—*De la misma manera, España es también menos romántica de lo que se cree.*

—No es romántica en absoluto.

—*Es realista.*

—Más bien. En España todo lo que es iniciático es de origen sufi, una herencia que se ha conservado a duras penas, como ha podido.

–Pero una parte de la mística cristiana ha bebido en el sufismo, aunque, en muchos casos, haya sido indirectamente.

–Bueno, por lo menos la de San Juan de la Cruz, aunque quizá él mismo no llegó a ser consciente de ello. Y Molinos, también Miguel de Molinos.

–Siempre tenemos que tener presente la España de las tres culturas.

–Por supuesto. La más iniciática es la árabe. Allá donde hay agua hay iniciación.

–Y jardín.

–Claro. La misma Alhambra es un monumento iniciático. Hay que saberlo recorrer. Y el Generalife, sus jardines. Pero, luego, también tenemos el *jardín interior*, como los que, a veces, encontramos en Castilla. Es, en cualquier caso, el paraíso cerrado para muchos.

–Estamos hablando de los místicos, pero nos hemos dejado atrás a Dante Alighieri.

–¡Ah, Dante...! La *Vita Nuova* es el gran texto inspirado, iniciado. Mucho más que la *Commedia*. La *Commedia* está –yo no diría «manchada», es muy fuerte decirlo–, está habitada por la Historia. Ahora bien, el espacio de la *Commedia* es como un cono, en cuyo centro, abajo, se halla la criatura inmunda, Satán, el que descendió por la luz. Y ahí está la relación entre la luz y la gravedad. Por haber robado la luz cayó en el centro de gravedad. Para mí, esas vueltas que se dan en el poema de Dante, en las que se van examinando pecados y pecadores, son como un sacacorchos. Es como si, a medida que los seres se van desprendiendo de sus culpas, tuvieran que «mondarse» el corazón. Por eso, cuando llegan al centro, donde se encuentra la criatura inmunda, lo que le dice a Virgilio –¿o se lo dice Virgilio a él?– es que se dé la vuelta. Van a pasar del infierno al purgatorio. Y esa vuelta necesaria –la simple voltereta que dan los niños– es la iniciación. En ese momento se invierte el centro de gravedad. En vez de tenerlo hacia abajo, se tiene hacia arriba.

–Pero ¿cómo dar en realidad, lejos de simbologías, esa vuelta?

–¡Ah, si yo lo supiera... la habría dado! Porque yo no creo haberla dado. Quizá lo primero que haya que hacer es estar exento, no hallarse atado. Porque el que está atado –como, por ejemplo, una estatua, un ser adosado o sujeto a una base– no puede darse la vuelta. Para darse la vuelta hay que estar exento, hay que haberse librado de todo cuanto encarcela.

–Hablabas de la «*Vita Nuova*». Es curiosa la fusión que en este libro se da entre prosa y verso.

–Es una maravilla, es el ideal. Ya he dicho que para mí es una obra que está por encima de la *Divina Comedia*. ¿Y qué decir de la figura de Beatriz en esas páginas? Ese halo del libro se sabe que proviene del Islam.

–Hay escritos sobre esa influencia.

–Sí, Asín Palacios, por ejemplo, el arabista español. Personalmente él era una persona muy cerrada, pero hizo grandes descubrimientos en este terreno. Él escribió *La*

escatología musulmana en la Divina Comedia. Pero ya digo que la esencia de Dante resplandece más en la *Vita Nuova*.

—*Se puede hablar, en cierto sentido, de una forma de misticismo.*

—Bueno, en realidad el místico no sabe, ni quiere saber, ni puede saber. La máxima claridad de la mística está en San Juan, no en Santa Teresa. También está en Molinos, como ya hemos dicho, pero él no siguió el camino de la poesía. Aunque también escribió, y habló.

—*Él ha pasado a la historia como el gran heterodoxo.*

—Sí, pero lo mismo podría haberse dicho de San Juan. Hay páginas de Molinos y de San Juan —por ejemplo, hablando de las *nadas*— que son idénticas y, es probable, que tuvieran un mismo origen. San Juan de la Cruz fue tan discreto que se murió a tiempo. Si llega a vivir dos años más le hubieran quitado el hábito. Tuvo una gran discreción externa: la de saber morir. Además, como se sabe, su poema se publicó gracias a Ana de Jesús —primero en Burdeos y luego en París—, a quien está dedicado el comentario y a quien regaló dos ejemplares. En la primera edición de las *Obras Completas* no aparece el «Cántico». La edición francesa tuvo, por cierto, un prodigioso traductor.

—*También en el «Cántico» aparecen fundidas poesía y prosa, como en la Vita nuova.*

—Claro, es otra vez la obra perfecta.

—*El comentario a los poemas, ¿coarta el texto o lo complementa?*

—Yo creo que lo complementa. Y que, a veces, dice hasta otra cosa.

—*Es, en cualquier caso, un deseo de fundir los géneros.*

—Y un ejemplo de unidad de pensamiento, que se da como rescate. Y de música, y de número, y de figura. Él lo expresó de manera sublime: «...mira que la dolencia / de amor, que no se cura / sino con la presencia y la figura».

—*El caso es que ese tipo de «ansias» a veces se paga con la vida.*

—Ahí está Giordano Bruno. Porque además esta clase de saber produce una grande inocencia. Y, a veces, una grande imprudencia. El alquimista, el que encuentra la piedra filosofal (o está a punto de encontrarla) debe callar. Y llegar a tener una naturaleza rescatada. La finalidad no es el oro, sino el rescate de la aurora primordial en el hombre, de la naturaleza primordial.

—*Tú tienes un libro todavía inédito, La Aurora. ¿En qué medida has ido en busca de esa naturaleza?*

—Yo siempre he ido al rescate de la pasividad, de la receptividad. Yo no lo sabía, pero desde hacía muchos años yo también andaba haciendo alquimia. La cosa comenzó hace ya muchos años. Mi razón vital de hoy es la misma que ya aparece en mi ensayo *Hacia un saber sobre el alma*, libro que se va a reeditar. Creía, entonces, estar haciendo *razón vital* y lo que estaba haciendo era *razón poética*. Y tardé en encontrar su nombre. Lo encontré precisamente en *Hacia un saber sobre el alma*, pero sin tener todavía mucha conciencia de ello. Yo le llevé este ensayo, que da título al libro, al propio don José

Ortega, a la *Revista de Occidente*. Él, tras leerlo, me dijo: «Estamos todavía aquí y usted ha querido dar el salto al más allá». Esto lo cuento por primera vez, es inédito.

—¿Podemos decir que en esta anécdota tiene su raíz el que hayas sido considerada no sólo alumna predilecta de Ortega, sino también su alumna más heterodoxa?

—Exactamente. Desde ese mismo momento. Yo salí llorando por la Gran Vía, de la redacción de la *Revista de Occidente*, al ver la acogida que encontró en don José lo que yo creía que era la razón vital. Y de ahí parten algunos de los malentendidos con Ortega, que me estimaba, que me quería. No lo puedo negar. Y yo a él. Pero había... como una imposibilidad. Es obvio que él dirigió su razón hacia la razón histórica. Yo dirigí la mía hacia la razón poética. Y esa razón poética —aunque yo no tuviera conciencia de ella— crecía en mí, germinaba en mí. No podía evitarla, aunque quisiera. Era la razón que germina; una razón que no era nueva, pues ya aparece antes de Heráclito. No ya como medida, sino como fuego, como nacimiento: la razón naciente, la *aurora*. Es curioso, Ortega tenía también un libro que no llegó a publicar, *La aurora de la razón vital*. Luego puede decirse que no faltaban las coincidencias. Los dos seguimos el rastro de la aurora, pero cada uno de una aurora distinta. (O de la misma, pero vista de otra manera.) Sí, Ortega era también un hombre de la aurora.

—Volvamos un poco atrás para seguir nuestro repaso en el tiempo. Tú antes hablabas de que no se debía comunicar cierto tipo de conocimiento...

—Es precepto que el iniciado que sabe que lo es ha de hacer con los bienes que le produce esa iniciación un uso totalmente desinteresado.

—¿Y tiene algo que ver ese silencio con las «nadas» de los místicos?

—Tiene que ver. A Molinos en realidad no le condenaron porque hubiera sido escándalo para determinadas órdenes religiosas. Pero no dudaron en condenarle a varios años de silencio. Yo he escrito detalladamente sobre Molinos, y su *Guía espiritual* ha sido uno de mis libros, sin yo saberlo; es decir, por ser, no por conocer.

—¿Por sintonía?

—Eso es, por sintonía. Y entonces, para el iniciado que lo sabe ser, la vida puede durar indefinidamente. Me refiero a que rescata la naturaleza originaria. Luego, es lógico, se tiene que ir. Se tiene que ir, aunque no muere, transita como la luz.

—Pero es curioso que más o menos en la misma época, e incluso antes, en Italia haya otro tipo de iniciados que acceden a la verdad por otros caminos.

—Sí, te refieres al Renacimiento. El lirio de Florencia también es iniciático. Florencia fue cristianizada por unos monjes llegados de Irlanda. O sea, que religión e iniciación tampoco están reñidas en este caso. Pero ahí está ese sentido diferente de la ciudad, de la ciudad-flor. Su nombre tiene un doble sentido, como el de Roma. (Roma, para la gente normal; Amor —la lectura de la palabra al revés— para los medio iniciados; Floralia para los iniciados.) Fue prodigioso que en la misma ciudad coincidieran personajes como Pico della Mirandola, Lorenzo, su hermano, Ficino. Ellos traducen a Platón, que acabaría teniendo muy presentes los números, las matemáticas. También la iniciación está cerca

del número. Ahí están Pitágoras y Leibniz, quien nos dijo que «Dios, calculando, hizo el mundo». Lo cual ha sido interpretado en distintos sentidos, olvidando que él era un Rosacruz, que el emblema de Leibniz era la rosa y la cruz. Pero, volviendo a Florencia, diremos que es una ciudad fundada por iniciados. Porque el iniciado necesita fundar para que haya –además de la ciudad vulgar, de la ciudad hecha por interés y para el interés– la ciudad copia de la ciudad celeste.

–El arte juega en Florencia una función primordial.

–Las artes (y mucho más en esta ciudad) son medios preferidos de la iniciación. De todos los artistas de aquel período yo me quedaría con Piero della Francesca. A mí me parece el más iniciado. Incluso más que Fra Angelico. Como antes Platón, como Leonardo, son seres que siempre acaban en la matemática. Y no hay que olvidar tampoco a Botticelli, aunque él más que un iniciado era un enamorado. Por eso fue vencido. El enamoramiento busca, obedece, pero puede ser vencido. La iniciación, no. Porque la iniciación es entrega total, obediencia también, pero profunda.

–Lo mismo podríamos decir de la arquitectura.

–Sí, también en Florencia ella es algo especial. Yo conservo un recuerdo imborrable de mi visita al Palazzo Vecchio. Gracias a la Unesco, en el año 1950, tuve ocasión de representar a España en un encuentro que se celebró en Florencia. Representé a España (que allí, en realidad, no estaba representada) porque sustituí al embajador de Guatemala, que no pudo acudir y que era el verdadero representante de los países de habla española. (Entre otras cuestiones, en aquel congreso se intentaba que el español fuese declarada lengua oficial de la Unesco.) El caso es que yo acudí a algunos de los actos y también a alguna de las fiestas que me interesaban. Recuerdo que acudí a un baile que se celebró en el Palazzo. Fue una maravilla la subida por aquella escalinata bordeada con los pajes vestidos de lirio y con un candelabro encendido en las manos.

–Venecia, por el contrario, es otro mundo.

–Venecia fue para mí una grandísima revelación. Yo me sentía florentina. Por eso, cuando llegué a Italia, mi hermana, que había estado allí, me dijo: «Espera que veas Venecia». Cuando llegué allí –nunca lo podré olvidar– mi hermana y yo fuimos enseguida a la plaza de San Marcos y en el preciso momento en que sonaban en el *campanile* las doce de la noche, que por cierto también es una hora iniciática. Y volaron las palomas en la noche. Y, al día siguiente, volví sola allí mismo, a las doce del mediodía. Me senté en el Café Florian y experimenté algunas de las experiencias más maravillosas de mi vida.

–¿De qué crees que es símbolo Venecia?

–Era. Ahora la están destruyendo. Mi hermana conocía la ciudad de memoria. Con ella se podía ir a cualquier parte. Yo le decía: «Deseo ir a tal sitio». Y ella me decía: «Por aquí». Nunca teníamos que retroceder, algo que es tan frecuente entre los viandantes de Venecia. Porque esa ciudad tiene algo de laberinto. Y ella siempre sabía encontrar la salida del laberinto.

–Un laberinto frente al mar, que no deja de ser otro laberinto.

—Laberinto del mar. Porque hay que tener en cuenta que Venecia es también su archipiélago, tan influido por lo bizantino, por lo griego. De ser de alguna parte, Venecia es griega. Pero griega iniciática, no filosófica. Porque lo que más se ha opuesto a la iniciación es la religión oficial y la razón oficial. Y en ella no se dan estos imperativos. La Basílica es de inspiración griega, como los caballos de bronce que hay arriba, traídos de Constantinopla por uno de los dogos.

—*Los románticos europeos se encontraban bien en ella, en la ciudad.*

—Sí, Goethe, Byron... Pero a mí, por ejemplo, el romanticismo de lord Byron me parece un poco de latón.

—*Era un poco como el nuestro, como el español...*

—Digamos que un poco más fino que el de Espronceda. Toda la vida de Byron está llena como de imitaciones. Hacía cosas absurdas, falsas, como aquella de encerrarse en una especie de habitación o celda de condenado que tenía una salida o trampa que daba al canal. No parece complicado encerrarse voluntariamente allí cuando se sabe que hay una salida, que basta dar un golpe en la puerta y salir. El Romanticismo esencial no es el de Byron, sino el alemán, el de Schlegel, el de Schelling, y quizá el del primer Goethe.

—*Goethe sufre en Italia una especie de transformación.*

—Goethe se salvó en Roma. Quiero decir que si no es acogido por Roma, si no encuentra su iniciación en Roma, hubiera acabado como Werther, su personaje; se hubiera suicidado. Para algunos seres, la alternativa es: o encontrar algún tipo de iniciación o el suicidio. Algún tipo de iniciación, aunque no se sea muy consciente de ella.

—*A veces la iniciación está, digamos, «teñida» de razón...*

—Claro, de razón vital, verdaderamente vital, *viviente*.

—*Y ¿qué es lo que pudo encontrar Goethe en Roma?*

—Eso está relatado en sus *Memorias*. Encontró, entre otras cosas, a una ramera; una ramera a la que él no dejaba de mirar. Ella le dio una cita escribiendo su dirección sobre la mesa. Y él acudió, y conoció el amor carnal, que le salvó del amor abstracto.

—*¿Qué dirías, esencialmente, del Romanticismo como movimiento?*

—Es el descubrimiento de la raíz de la poesía, pero sin exasperación.

—*¿Descubrimiento o redescubrimiento de la poesía?*

—Descubrimiento en ese preciso momento. El romántico auténtico se salva siempre. Se salva del suicidio, aunque no de la locura, como le sucedió a Hölderlin. Y en ese proceso interviene mucho la mujer.

—*Es decir, que en el Romanticismo, rasgos como los del suicidio o la locura aparecen superados.*

—Eso es; es todo un proceso de superación. A veces en el tiempo. Se paga con el paso del tiempo el haber conocido ciertas verdades, el haber encontrado a Diótima, el haber hallado la *llama*.

—*Tú has escrito sobre Diótima y muy bien.*

—Sí, tengo un ensayo sobre ella que te envié a ti, cuando aún estaba inédito...

–*Hablabas antes del poder de la plegaria. ¿Cabe quizá entender también el poema como oración?*

–¡Claro! Y esto no es ningún descubrimiento mío. En Francia, Henri Bremond escribió tratados sobre ese tema concreto: *La poesía pura* o *Poesía y oración*... Pero esta cuestión no tiene nada que ver con España, en donde poesía y oración tienen otros sentidos. Ya hemos dicho que España es un país anti-iniciático.

–*¿Y qué dirías de Leopardi?*

–La prosa de Leopardi es maravillosa, como su poesía. Mi padre y mi hermana eran leopardianos. Mucho más que yo. Porque yo me daba cuenta de que por el camino de Leopardi se daba completamente la espalda a la Historia. Y, para mí, la Historia ha sido mi cruz; la cruz que todo hombre debe llevar. ¿Tú sabes que me ofrecieron «La Ginestra», la casa en las laderas del Vesubio en la que Leopardi pasó parte de sus últimos días?

–*Sí, lo sé. ¿Habría sido quizá tu vida otra, de haber aceptado el vivir allí?*

–Era mi hermana la que, en realidad, tenía que haber vivido en ella. La historia es complicada... Porque «La Ginestra» pertenecía a un comité presidido por Elena Croce, la hija de Croce; persona muy inspirada, pero que –teniendo tanto poder– no ha sabido administrar. (Esto, en mi boca no es un reproche: es un homenaje.) Ella presidía ese comité destinado al rescate de las obras de belleza, naturales e históricas. ¿Y qué pasó? Tuvo la genial idea –porque las ideas pueden ser prácticas sin dejar de ser poéticas, al contrario de lo que algunas personas piensan– de que habitara la casa con mi hermana y mis gatos. Los gatos fueron la causa de que a mi hermana y a mí nos expulsaran de Roma. ¡Figúrate, Roma que es precisamente la ciudad de los gatos! Allí ha habido personas que han llegado a tener hasta cuarenta gatos. Y a nosotras nos perseguían porque teníamos diez, y porque les dábamos de comer, siendo éste uno de los ritos de Roma. Roma es la ciudad de la loba y del gato. El gato fue llevado allí, como se sabe, por Cleopatra y algunos pensaron que eran pequeños tigres. Fellini, que sabe mucho de Roma, mostró en una de sus películas el rugido de la loba y un gato al que se le ofrece un plato de leche. Se ve que mi hermana y yo –especialmente ella, que se sentía romana– cumplimos con el gato, pero no debimos de cumplir con la loba. Por eso, abandonamos Italia. Luego, en el Jura, en «La Pièce», además de gatos teníamos perros.

–*Bueno, habiendo llegado a Leopardi y al Romanticismo, creo que ya está todo dicho, aunque no hemos hablado de Machado...*

–Sí, don Antonio. Y su *Abel Martín* y su *Juan de Mairena*, que son la ironía, el contrapeso, una grandísima burla, una estrategia. Mi padre decía: «Estos poetas son grandes estrategas», refiriéndose a Machado. Cuando se cita al Machado filósofo, pensador, se tiende a separarlo del poeta. Pero a éste no se le puede ignorar ¿verdad?

–*En consecuencia, la palabra iniciada va saltando caprichosamente de la poesía al pensamiento.*

–Salta sin capricho ninguno. ¿Recuerdas estos versos?: «Olivo solitario / lejos del

olivar, junto a la fuente, / olivo hospitalario / que das tu sombra a un hombre pensativo / y a un agua transparente». Ahí fundió Machado la poesía y el pensamiento.

–*Pero habías dicho que el iniciado no debe hablar.*

–Sí, el iniciado no debe hablar. En el momento en que habla, y da su palabra, viene crucificado.

–*¿Crucificado por su propia palabra o por la Historia?*

–Por la Historia. Es el *Ecce Homo*.

¹ Este texto fue presentado en el Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas, que se celebró en Valencia en 1987, cincuenta años después del celebrado en la misma ciudad durante la Guerra Civil.

Edición en formato digital: junio de 2011

Colección dirigida por Ignacio Gómez de Liaño

© Antonio Colinas, 2008

© Ediciones Siruela, S. A., 2008, 2011

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid.

Diseño de la cubierta: Ediciones Siruela

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9841-700-5

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

www.siruela.com

Índice

Portadilla	4
Introducción	5
Nota a esta edición	7
UNO	11
El sentido primero de la palabra poética	13
Paisaje mediterráneo y teoría lírica	27
Actualidad y esencia de lo griego	33
Cosmogonía del libro I de las Geórgicas	46
Goethe, Catulo y Sirmione	51
Otoño pleno	55
DOS	59
Hacia el mensaje esencial de Jorge Manrique	61
Florencia: ciudad a la luz del conocimiento	72
Leonardo da Vinci frente al tiempo	78
El romanticismo que surgió de la metrópoli	82
El infinito en Leopardi y el infinito poético	89
TRES	98
Nuevas notas para una Poética	100
Antonio Machado: dudas de hoy, poesía de siempre	109
Rilke: la soledad fecunda	118
Una etapa decisiva de Juan Ramón Jiménez	125
Ezra Pound: la palabra como «voltaje»	133
La poesía trascendente de Pessoa-Caeiro	142
Sobre la recuperación de Pasternak	155
Tres temas del Canto general de Pablo Neruda	159
El silencio de Vicente Aleixandre	164
Luis Cernuda: la lección de las ruinas	170
Miguel Torga: una poética de la tierra, una poética del noroeste	176
El pensamiento inspirado de Octavio Paz	189
Nostalgia y evocación del sur y de sus poetas	196
El compromiso del escritor con su soledad	209
El poema y su contenido: un lenguaje nuevo	213

CUATRO	222
La carta que no envié a María Zambrano	224
La llamada de María Zambrano	230
Otra semblanza	238
Una lectura de El hombre y lo divino	244
Tres entrevistas	253
En casa de Eugenio Montale	255
Entrevista con Pablo Neruda	264
Sobre la iniciación. Una conversación con María Zambrano	272
Notas	285
Créditos	287