

COLECCIÓN
CIELO ABIERTO

Directores: Francisco Rodríguez Valls,
José Julio Cabanillas, Jesús Cotta

Colección de poesía antigua y actual en lengua
española.

1. *Poemas del cielo y del suelo.*

Francisco Rodríguez Valls

2. *Lengua en paladar: Poesía en Sevilla 1978-2018.*

José Julio Cabanillas y Jesús Cotta (eds.)

3. *Por los siglos de los siglos, Amor.*

Marisa Tripes

4. *Ficciones para vivir.*

Ana López Vega

5. *Alta tecnología de la expresión.*

Jacinto Choza

Estos estudios sobre Bécquer, Rilke, Miguel Hernández y Juan Ramón Jiménez, que estaban dispersos, se reúnen ahora, no solo por tenerlos unidos y disponibles, sino también porque en ellos hay una filosofía de la poesía, una reflexión guiada por la pregunta “¿qué es...?”, por la pregunta sobre la esencia de algo, y por tanto una doctrina filosófica sobre la esencia de la poesía, desarrollada por estos poetas a lo largo de su obra, en prosa o en verso.

Este librito contiene, pues, un esbozo de la Filosofía de la poesía de los autores estudiados, más que del autor de las conferencias y los artículos. Pero ese autor, como se advierte en la lectura de los textos, comparte ampliamente esa filosofía de la poesía que tienen los cuatro poetas, aunque sean diferentes entre ellas, y la concepción del mundo y de la vida que se muestra en sus poemas, aunque esas concepciones puedan diferir entre sí.

Los trabajos se han organizado según la secuencia histórica cronológica de los poetas, con excepción del artículo inicial, que no se refiere a ninguno en concreto, y que recoge unas claves de filosofía de la poesía en general.

Abel Feu, poeta, editor y amigo, tuvo la amabilidad de solicitarme este original para publicarlo en su editorial Los papeles del sitio. y me advirtió que le pondría como título Alta tecnología de la expresión. Por diversas circunstancias ha resultado más conveniente publicarlo ahora en Thémata Editorial, y así lo hago, pero manteniendo el título que Abel le había puesto inicialmente, en recuerdo agradecido a aquel episodio.



THÉMATA



Jacinto Choza

ALTA TECNOLOGÍA DE LA EXPRESIÓN

0%

Jacinto Choza

ALTA TECNOLOGÍA DE
LA EXPRESIÓN
(Bécquer, Rilke, Miguel Hernández,
Juan Ramón)



COLECCIÓN
CIELO ABIERTO



THÉMATA

JACINTO CHOZA

es catedrático emérito de Antropología filosófica de la Universidad de Sevilla, es miembro desde 1983 de «The New York Academy of Science», desde 1980 de la «American Anthropological Association». Fundador y director desde 1982 de *Thémata. Revista de Filosofía* de la Universidad de Sevilla; fundador de la Sociedad Hispánica de Antropología Filosófica (SHAF) en 1996, y presidente en los bienios 1996-98, 1998-2000, 2000-2002, 2002-2004; fundador y director del Seminario de las Tres Culturas de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla desde 1999; fundador y director del Seminario Identidad Cultural Latino-Americana (SICLA) desde 2008, Fundador de la Sociedad Iberoamericana de Antropología Filosófica (SIAF) en 2018.

Entre sus publicaciones destacan: *Manual de Antropología filosófica* (1988), *La realización del hombre en la cultura* (1990), *Al otro lado de la muerte. Las elegías de Rilke* (1991), *Ulises, un arquetipo de la existencia humana* (1996), *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo* (2002), *Metamorfosis del cristianismo* (2003), *Filosofía de la cultura* (2013), *Filosofía para Irene* (2014), *El culto originario. La religión paleolítica* (2016), *La privatización del sexo* (2016), *La moral originaria: La religión neolítica* (2017), *La oración originaria: La religión de la antigüedad* (2019), *Filosofía de la basura. La responsabilidad global tecnológica y jurídica* (2020), *El sexo de los ángeles. Sexo y género desde las bacterias a los robots* (2020), *Religión para Irene* (2021), *Necrológicas. Historia privada del nacional catolicismo* (2021), *Historia del mal* (2021), *Secularización* (2022) y *Cartas de la España pobre (1940-1960)* (2022).

ALTA TECNOLOGÍA DE LA EXPRESIÓN

(Bécquer, Rilke, Miguel Hernández, Juan Ramón)

JACINTO CHOZA

ALTA TECNOLOGÍA DE
LA EXPRESIÓN
(Bécquer, Rilke, Miguel Hernández,
Juan Ramón)



THÉMATICA
SEVILLA • 2023

Título: *Alta tecnología de la expresión*

© Jacinto Choza

© Editorial Thémata 2023

EDITORIAL THÉMATA

C/ Antonio Susillo, 6. Valencina de la Concepción

41907 Sevilla, ESPAÑA

Tif: (34) 955 720 289

E-mail: editorial@themata.net

Web: www.themata.net

Diseño de cubierta: Editorial Thémata

Maquetación y Corrección: IBP, MPR y JCh.

ISBN: 978-84-126950-2-1 DL: 685-2023

Imprime: Masquelibros (Jaén)
Impreso en España • Printed in Spain

Reservados todos los derechos exclusivos de edición para Editorial Thémata. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios a cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con la autorización escrita de los titulares del Copyright.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	11
1. ALTA TECNOLOGÍA DE LA EXPRESIÓN.....	15
2. LA POESÍA EN LOS POEMAS DE BÉCQUER.....	19
3. LECTURAS SOBRE LA MUERTE. LOS RÉQUIEM DE RILKE.....	39
1. La muerte y sus rituales.....	39
2. Requiem.....	41
3. La experiencia de la muerte de Rainer María Rilke.....	43
4. El Réquiem para un poeta, suicida.....	47
5. El Réquiem por una amiga.....	55
6. El Réquiem por la muerte de un niño.....	66
7. Apéndice: los tres Réquiem.....	70
4. MIGUEL HERNÁNDEZ, POETA DE LA VIDA Y DE LA MUERTE.....	91
1. Frente de Castuera, 1937.....	91
2. Las fronteras de lo telúrico.....	94
3. El poeta de la vida.....	103
4. El poeta de la muerte.....	107

5. LA ACTITUD RELIGIOSA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: POESÍA Y REVELACIÓN.....	113
1. La poesía litúrgica.....	113
2. Animal de fondo (1948), poemas 1-29.....	115
3. Dios deseado y deseante (1949), poemas 30-36.....	124
4. El sacramento del lenguaje.....	126

PRÓLOGO

Se recogen en este volumen conferencias y artículos sobre poetas determinados aleatoriamente, realizados por invitación y por encargo de amigos, con algún tipo de función gestora en celebraciones de centenarios y conmemoraciones diversas.

Inicialmente estos trabajos estaban agrupados como materiales para una Filosofía de la literatura, pero conforme aumentaba su número se han desglosado en tres partes, una Filosofía de la poesía, una Filosofía del teatro y el cine, y una Filosofía del cuento y la narración. De ese modo lo que resulta es, en lugar de un volumen demasiado grueso e incómodo, tres pequeñitos sobre asuntos más homogéneos, más fácil de obtener y manejar para los interesados.

No se incluyen aquí los estudios sobre poesía y poetas, ya publicados y asequibles en el mercado, como las obras sobre la *Odisea* de Homero y sobre las *Elegías de Duino* de Rilke.

Estos estudios sobre Bécquer, Rilke, Miguel Hernández y Juan Ramón Jiménez, que estaban dispersos, se reúnen ahora, no solo por tenerlos unidos y disponibles, sino también porque en ellos hay una filosofía de la poesía, una reflexión guiada por la pregunta “¿qué es...?”, por la pregunta sobre la esencia de algo, y por tanto una doctrina filosófica sobre la esencia de la poesía, desarrollada por estos poetas a lo largo de su obra, en prosa o en verso.

Este librito contiene, pues, un esbozo de la Filosofía de la poesía de los autores estudiados, más que del autor de las conferencias y los artículos. Pero ese autor, como se advierte en la lectura de los textos, comparte ampliamente esa filosofía de la poesía que tienen los cuatro poetas, aunque sean diferentes

entre ellas, y la concepción del mundo y de la vida que se muestra en sus poemas, aunque esas concepciones puedan diferir entre sí.

Los trabajos se han organizado según la secuencia histórica cronológica de los poetas, con excepción del artículo inicial, que no se refiere a ninguno en concreto, y que recoge unas claves de filosofía de la poesía en general.

El primer texto es un artículo muy breve que me pidió Abel Feu, en 1998, para el primer número de la revista “Que nadie parecía”, sobre la poesía, en general, sin precisar más el tema, pero señalando una amplitud máxima de dos folios.

El segundo texto es la primera conferencia de mi vida, en una de las primeras jornadas que organizó Miguel d’Ors, en el primer centenario de la muerte de Bécquer, en 1970. Los dos acabábamos de terminar nuestra licenciatura en Filosofía y Letras, él en la especialidad de Románicas, y yo en la Filosofía “pura”, como se decía entonces, y organizábamos jornadas y seminarios, literarios o filosóficos. En esos encuentros, y gracias a Miguel, tuve ocasión de acercarme a la poesía y a las personas de Enrique Badosa y Carlos Murciano, entre otros.

El tercer texto, sobre los Réquiem de Rilke, es un estudio sobre la muerte realizado a petición de *Espinosa, Revista de Filosofía*, de la Sociedad de Filosofía de la Región de Murcia, para el nº 8, de 2007, que se dedicó específicamente a ese tema de la muerte.

El cuarto estudio, sobre Miguel Hernández, fue una conferencia que, por amable invitación de Tania Maestre, profesora de Filosofía del Instituto de Enseñanza Media de Castuera (Badajoz), pronuncié en las Jornadas: “Miguel Hernández: su huella. Año hernandiano 2010”, celebradas en Castuera, el 26 de octubre de 2010, cien años después del nacimiento del poeta. El texto recogido en este libro fue publicado, gracias a la gentileza de Agustín María García López, director de la revista *Tinta China*, en el Año XI, Número doble: 15 y 16, Sevilla, agosto de 2012.

El quinto texto, sobre Juan Ramón Jiménez, corresponde a una conferencia pronunciada en la Universidad de Huelva en 2006, en el 50 aniversario de la concesión del Premio Nobel de Literatura en 1956 al poeta de Moguer, que amablemente me invitó a pronunciar Luis Miguel Arroyo. “La actitud religiosa de Juan Ramón Jiménez: Poesía y Revelación”, se publicó en el libro de Luis Miguel Arroyo Arrayás (coord.), *Juan Ramón Jiménez: poesía y pensamiento*. Huelva: Universidad de Huelva, 2008.

Abel Feu, poeta, editor y amigo, tuvo la amabilidad de solicitarme este original para publicarlo en su editorial *Los papeles del sitio*. Para mí fue un honor, por el que sumo uno más a los muchos motivos de gratitud que tengo hacia él. Se lo entregué, lo tuvo un tiempo y me advirtió que le pondría como título *Alta tecnología de la expresión*.

Por diversas circunstancias ha resultado más conveniente publicarlo ahora en Thémata Editorial, y así lo hago, pero manteniendo el título que Abel le había puesto inicialmente, en recuerdo agradecido a aquel episodio.

Sevilla, 24 de octubre de 2022

1. ALTA TECNOLOGÍA DE LA EXPRESIÓN

El hombre habita en el lenguaje y, como Dios, se expresa y se reconoce en el Verbo, por eso cuando los nombres no nombran y tiene que habituarse a existir en lo innominado, padece la más atroz de las mutilaciones¹. Desde muy antiguo el hombre fue definido como el animal que tiene palabra, como el animal que tiene manos, que es bípedo implume, que tiene inteligencia, y desde muy antiguo la amputación de las manos o de los pies se ha experimentado como una desgracia, un extravío o una monstruosidad. También la amputación de la inteligencia. Los hombres que han perdido la razón han perdido su ser en mucho mayor medida que los que han perdido las extremidades, porque la inteligencia no es una extremidad, es el corazón, o cuando menos la luz del corazón, y por eso tememos perderla más que ninguna otra cosa. Cuando lo que se gangrena es el lenguaje la luz del corazón no tiene nada que alumbrar y se pierde como la del sol en los espacios siderales sin ser percibida siquiera hasta que de pronto aparece un planeta o un asteroide: entonces la luz ha dado en el blanco y se ve la luz y el planeta, entonces la palabra ha nombrado y se percibe la inteligencia del corazón y el mundo habitable y habitado.

Cuando al lenguaje le aqueja la esclerosis no hace pie en nada vivo porque él mismo está muerto, no tiene sensibilidad y deja de ser la arteria por la que la sangre de los hombres llega a las cosas y la de las cosas a los hombres. Pero si esa misma enfermedad pudiera ser dicha, los hombres sabrían lo que les pasa, sabrían orientarse incluso en la descomposición, sabrían comunicarse con las cosas ausentadas y con los demás hombres.

La esclerosis del lenguaje es algo que no siempre padece el lenguaje completo, pero que a menudo invade algunos de sus barrios. En concreto,

¹ Este texto fue escrito como colaboración para la revista literaria “Que nadie parecía”, nº 1, ed. Renacimiento, Sevilla, diciembre 1998.

la padecen el lenguaje de los políticos, de los creadores de publicidad, de los predicadores religiosos, que continuamente desgastan sus expresiones por el uso insistente y por el abuso. Cuando su lenguaje esta desgastado sus palabras son repetición mecánica y no nombran nada, no se comunican con los demás, sus mensajes no llegan y si llegan lo hacen con las manos vacías, sin entregar nada. Por eso necesitan más que los demás suburbios del lenguaje de la alta tecnología de la expresión, es decir, de los poetas, y cuando los encuentran de nuevo se abre espacio, mundo, sentido y senda, se promete anchura, galope y patria. Los líderes políticos, religiosos y publicitarios son poetas, porque los líderes son los que crean sentido.

El suburbio del lenguaje mejor dotado de poetas y que goza de mejor salud actualmente es el deportivo. Cuando uno escucha la retransmisión radiofónica de una etapa del *tour*, del *giro*, de la vuelta ciclista a España, o la de un partido de futbol, uno asiste a una fiesta del lenguaje. Las metáforas se renuevan constantemente y la vida fluye por esas arterias desde los hombres a la acción, a las ruedas, al paisaje, al balón, a las mallas, a la escapada, a la serpiente multicolor, a la pena máxima, al fondo de la red, al *podium* y a los besos que desde los pechos sonrientes de las azafatas atraviesan las camisetas amarillas y azules de *Credit Lyonnés* y van a estamparse en las mejillas del rey de la montaña.

Cuando la esclerosis afecta al lenguaje completo, cuando afecta no a sus extremidades sino a su corazón, a esos canales que llevan la energía del alma no a los barrios a los que se va de visita, de excursión, de aventura o de recreo, sino a la propia casa, a las costumbres entrañables, a las creencias hondas, a los seres queridos, al mundo familiar, entonces hace falta la alta tecnología de la expresión a cargo no de los líderes políticos, religiosos, publicitarios o deportivos, sino a cargo de los que son simple y solamente poetas. Si esa desolación puede ser dicha al menos podemos saber lo que pasa y dónde estamos; entonces el sol vuelve a calentar y a alumbrar otra vez, aunque sea un sol de media noche y alumbré un panorama desolado.

Esa desolación puede ser dicha. “Ciertamente es extraño no habitar ya la tierra,/ no vivir las costumbres apenas aprendidas,/ y a las rosas, y a otra cosas a su manera prometedoras,/ no dar el significado del porvenir humano;/ no ser ya lo que se fue en manos de la infinita angustia/ y abandonar hasta el propio nombre/ como un juguete destrozado./ Raro, no seguir deseando los deseos. Raro,/ ver que todo lo que se ligaba aletea tan suelto/por el espacio.” (Rilke, *Elegías de Duino I*).

También puede ser dicha de otra forma: “Mi alma se ha roto como un vaso vacío./Ha caído por la escalera demasiado abajo./Se ha caído de las manos de la criada demasiado descuidada./ Se ha caído, se ha hecho más pedazos que loza había en el cacharro./ ¿Estupidez? ¿Imposible? ¡Qué sé yo! Siento más sensaciones que sentía cuando me sentía yo./ Soy un esparcimiento de cascos en una estera por sacudir./ He hecho ruido al caer como un cacharro que se partía./ Los dioses que hay se han asomado por la barandilla de la escalera./ Y miran los cascos que su criada ha hecho de mí./ No os enfadéis con ella./ Sed tolerantes con ella./ ¿Que yo era un cacharro vacío?/ Miran los cascos absurdamente conscientes, / pero conscientes de sí mismos, no conscientes de ellos./ Miran y sonríen./ Sonríen inconscientes a la criada involuntaria./ Se arrastra la gran escalera alfombrada de estrellas./ Un casco brilla, vuelto del exterior lustroso, entre los astros./ ¿Mi obra? ¿Mi alma principal? ¿Mi vida?/ Un casco./ Y los dioses lo miran especialmente, pues no saben por qué se ha quedado allí” (Álvaro de Campos, *Apunte*).

Así aletean de sueltas también las vidas de los seres humanos que habitan los relatos de Joyce y Kafka, de los que se enfrentan en los dramas de Artaud y Pirandello, y de los que andan como marionetas en los versos de Rilke y Pessoa. La novela, el teatro y la poesía de los años 20 levantó cumplidamente acta del desastre.

La desolación puede ser dicha de muchos otros modos, y aunque es la misma, cada vez que se dice así está viva, la vivimos y nos vive, como el mundo de *La historia interminable* que se va convirtiendo en ceniza hasta la extinción y solamente puede salvarlo quien le de un nombre nuevo, el niño que por fin en un momento de inspiración de grita ‘hija de la luna’.

Pero cuando ya el gran desastre ha tenido lugar y no queda espacio para los grandes relatos ni las grandes tragedias, la vida transcurre en lo cotidiano, lo pequeño, lo prosaico, lo carente de valor y de grandeza; ahí se queda, y una voz como Lázaro espera que le diga ‘levántate y anda’, y ahí es donde la poesía va a buscarla y pacientemente va poniendo en pie fragmentos marginales de la existencia. Por eso ya no dice el rayo que no cesa, ganarás la luz, España aparta de mí este cáliz, redoble de conciencia, ni hijos de la ira, sino que dice las cosas como fueron, la imagen de su cara, el color de la bruma, ardua mediocritas, punto y aparte o fe de erratas.

El poeta padece mucho por la amputación del lenguaje, y trabaja como los equipos de cuidados intensivos. Se mete en el interior agonizante o muerto de lo trivial y lo indiferente, lo explora, le toma el pulso, se desgañita en el masaje cardíaco, en la respiración boca a boca, hasta que su vida entra en el cuer-

po ceniciento y atónico. Entonces empieza a despertar se alza levemente y, de pronto golpea con toda la fuerza de la vida naciente. Y ya está el poema. Una pequeña parte del mundo sacude una coza, besa o gime. Otra vez hay mundo, pequeño y humano, pero ahí está otra vez el hombre todo y un cosmos nuevo, porque los hombres son, como Dios, los que crean el mundo, sus mundos, con la palabra, porque para los hombres decir es ser, existir ellos y hacer que las cosas existan, porque para las cosas ser es ser dichas.

2. LA POESÍA EN LOS POEMAS DE BÉCQUER

Nuestro tema de hoy, “La poesía en los poemas de Bécquer”, tiene un interés especial porque Bécquer es el “poeta que todos hemos leído a los 16 años, y que se ‘supera’ al pasar de los 20. Bécquer es el poeta que se olvida a partir de una determinada edad, y sin embargo es un poeta que está presente en lo mejor de nuestra lírica, subyaciendo en toda la poesía española contemporánea desde Juan Ramón Jiménez hasta Blas de Otero¹ .

Bécquer es considerado el epígono del romanticismo español, y el romanticismo es considerado “un fecundo estallido sentimental durante el cual, abolidas las reglas de una estética rígida y destronado el imperio de la razón, la creación literaria se realiza en un clima de espontaneidad poco rigurosa y sin controladores que la gobiernen”² .

Bécquer no es un romántico, porque hay en él un esfuerzo constantemente reflexivo por objetivar el hecho poético, porque su meditación es de gran rigor intelectual, porque -entre otras cosas- se niega a admitir una inspiración todopoderosa: “Bécquer resulta ubicado en una situación epigonal del romanticismo que se caracteriza por realizar una tentativa de balance y depuración de los elementos románticos y por una superación del mismo romanticismo”³ .

¹ Este es el texto de una conferencia del mismo título pronunciada el 19 de diciembre de 1970 en el conjunto de sesiones, “Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Ciclo cultural conmemorativo”, celebradas en Pamplona, del 16 al 19 de diciembre de 1970, en el Auditorium del Conservatorio de Música “Pablo Sarasate”, a las 7:30 pm. El ciclo conmemorativo estuvo Organizado por la Delegación Provincial de Información y Turismo y la Comisión de Información, Turismo y Ed. Popular (C.I.T.E.) de Navarra, y coordinado por Miguel d’Ors Lois, Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Navarra.

² José Pedro Díaz, *G.A.B. Vida y Poesía*, Madrid: Gredos, 1958, pag. 19.

³ José Pedro Díaz, *op. cit.*, pag. 192.

La reflexión sobre los diversos sentidos que Bécquer da a la palabra “poesía” nos va a servir, esta tarde, para darnos cuenta, por una parte, de que él no es un poeta que pueda ser superado en la adolescencia, y, sobre todo, para darnos cuenta del punto de vista en el que hay que situarse para enjuiciar su obra poética.

Hace cinco años, Juan María Díaz Taboada en su tesis doctoral “La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las rimas de G.A. Bécquer”⁴ negó la existencia del mundo poético del lírico sevillano tras un laborioso estudio crítico, iniciado tomando como punto de partida la autonomía del poema y desarrollado buscando los antecedentes y concomitancias de las rimas de Bécquer en la producción de otros poetas anteriores y contemporáneos, españoles y extranjeros.

No es posible negar la validez de este punto de vista, pero es necesario hacer unas cuantas precisiones:

Cuando se trata de enjuiciar la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer, el punto de vista de la autonomía del poema es muy útil, pero creo que insuficiente.

Probablemente ese punto de vista baste para enjuiciar la poesía de Góngora, la de Eliot, la de Baudelaire, la de Mallarmé, las de García Lorca inclusive, la de Guillen y otros, pero no la de Bécquer.

Bastaría para enjuiciar la de los autores mencionados por ellos han desarrollado su obra desde una profunda meditación sobre el lenguaje, como han puesto de relieve Friedrich⁵, Ibañez Langlois⁶, Valery⁷ y tantos otros, y por eso puede considerarse su vida como irrelevante para su poesía. Buena parte de ellos afirman la inexistencia de lo inexpresable y consideran como un falso problema o como una deficiencia técnica la imposibilidad de expresión. Esta afirmación es perfectamente coherente con sus presupuestos.

Si se escribe poesía por el irresistible atractivo del lenguaje, por el descubrimiento del peso específico de cada palabra, por el hechizo y las evocaciones de cada frase, por percatarse, en fin, de que en cierto modo en el lenguaje vive el hombre, entonces nada hay inexpresable y, en efecto, la vida y la vivencia del poeta son irrelevantes para la comprensión de su obra.

Pero ocurre que el caso de Bécquer es completamente distinto. Bécquer no parte del lenguaje para llegar a la vida. Es más, ni siquiera considera que la

4 CSIC, Madrid, 1965.

5 Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1959.

6 J.M. Ibañez Langlois, *La creación poética*, Chile: Editorial Universitaria, 1969.

7 Paul Valery, *Política del espíritu*, Buenos Aires: Losada, 2ª ed. 1945 pp. 138.151, recogido por F. Delclaux, *El silencio creador*, Madrid: Rialp, 1969, pp 209-216.

poesía se identifique sin más con el poema. En este sentido, Bécquer está en la misma línea que otro poeta al que tengo particular afecto: Rilke.

Rilke decía: “Para un solo verso se deben ver muchas ciudades, hombres y cosas; se deben conocer los animales, se debe sentir cómo vuelan los pájaros y saber con qué ademanes se abren las florecillas por las mañanas. Se debe poder pensar otra vez ... en días de infancia que todavía quedan sin explicar; en los padres, a los que hacíamos daño cuando nos traían una alegría que no comprendíamos; en las enfermedades de niño, y en el mar... Hay que tener recuerdos de muchas noches de amor, ninguna de las cuales se parecía a otra... también hay que haber tratado con agonizantes; hay que haber estado sentado entre los muertos... Y tampoco basta que se tengan recuerdos. Es preciso poderlos olvidar, cuando son muchos, y es preciso tener la gran paciencia de esperar a que vuelvan. Sólo cuando se hacen sangre en nosotros, mirada y gesto, sin nombre, y ya no distinguibles de nosotros mismos, sólo entonces puede ocurrir que en una hora muy extraña brote en su centro la primera palabra de un verso de ellos”⁸

¿Y qué es lo que dice Bécquer a este respecto? Creo que la lectura de las rimas arroja mucha luz sobre esta cuestión, porque en ellas Bécquer traza con nitidez las diferencias entre poesía, poema y quehacer poético.

Veamos la Rima IV:

No digáis que, agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira;
podrá no haber poetas; pero siempre
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías,
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

8 R.M. Rilke, *Obras completas*, traducción de José María Valverde, Barcelona: Plaza Janés. 1967, pag. 1483.

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
mientras la humanidad siempre avanzando
no sepa a dó camina,
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras se sienta que se ríe el alma,
sin que los labios rían;
mientras se llore, sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

Podrá no haber poetas pero *siempre habrá poesía*, porque poesía es el sosegado estallido de la primavera, es la gravitación del misterio sobre el corazón humano, es el inaferrable ámbito de las esperanzas y los recuerdos, es una mujer hermosa.

Habrá siempre poesía porque poesía es vida. Más aún, poesía -para Bécquer- es el vértice de la máxima intensidad vital, el punto aquel en el que se está viviendo lo más definitivo porque el hombre toma parte en ello con *todo*

su ser, y cuando el hombre toma parte en algo con todo su ser, quíerese decir que ama.

La primavera, el misterio, la propia vida y la mujer son poesía porque, como hacía notar Vicente Gaos en el prólogo de su pequeña antología de poetas españoles contemporáneos⁹ esos son los cuatro temas de la poesía de todos los tiempos: la naturaleza, Dios, la propia vida y el amor humano.

Pero quiero insistir en que se da la poesía en esos cuatro ámbitos , sólo cuando en ellos el hombre participa con toda su vida, es decir, sólo cuando el hombre entra en comunión con la naturaleza, con Dios o con la mujer; o, lo que es lo mismo, repito, solo cuando el hombre ama.

Creo que este es el genuino punto de vista becqueriano, y podemos comprobarlo en la Rima XXI y en las *Cartas literarias a una mujer* (sobre todo en la primera y en la última).

La Rima XXI es esta famosísima:

¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul,
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.

En las *Cartas literarias a una mujer*, Bécquer comenta su propia Rima XXI: “La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer... La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea, y para revelarla necesita una forma. Por eso la escribe.

En la mujer, sin embargo, la poesía está como encarnada en su ser; su aspiración, sus presentimientos, sus pasiones y su Destino son poesía: vive, respira, se mueve en una indefinible atmósfera de idealismo que se despende de ella...; es, en una palabra, el verbo poético hecho carne.

Sin embargo, a la mujer se le acusa vulgarmente de prosaísmo. No es extraño; en la mujer es poesía casi todo lo que piensa, pero muy poco de lo que habla”.

Poesía eres tú, porque poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer. Es decir, la mujer es la encarnación de la poesía porque en ella se da, de modo eminente, el sentimiento, ese sentimiento que consiste en entrar en comunicación con la naturaleza y con el misterio.

9 Vicente Gaos, *Antología : Crítica* , Madrid : Escelicer, 1956.

José Pedro Díaz¹⁰ desarrolla esta observación con un texto de Simmel: “La esencia femenina descansa inmediatamente en lo fundamental, en el fundamento absoluto, de manera en cada problema la mujer siente lo primario, lo indemostrable, y no necesita, no puede necesitar, por decirlo así, el rodeo de la demostración. Sumergido en la realidad universal, el instinto de la mujer habla como desde una identidad fundamental con los objetos. No necesita intermediario alguno. Dijérase que el conocimiento femenino tiene su residencia natural en esa última verdad a que todas las demostraciones se retrotraen y en la que todas están contenidas en germen; de manera que la forma discursiva del camino que es propia y peculiar de todos nuestros conocimientos demostrativos, resulta para la mujer superflua e ineficaz”.

El poeta es poeta en la medida en que puede vivir del mismo modo. Bécquer lo expresa claramente en la misma carta que comentamos: “El genio verdadero tiene algunos atributos extraordinarios, que Balzac llama femeninos y que, efectivamente, lo son”. Es decir, el poeta sólo vive la poesía en la misma medida que su intimidad sea supremamente sensible, en la medida en que en ella tenga una resonancia directa e inmediata el sosegado estallido de la primavera o la gravitación del misterio de la Rima IV, en la medida en que se dé en él ese *sentimiento* que es relación comunicativa directa e inmediata con las personas, las cosas, y los sucesos.

Ese sentimiento, esa comunicación con lo otros, esa identificación con la realidad, en que hace consistir Bécquer la esencia de la mujer, es la que expresa la Rima V:

En el laúd, soy nota,
perfume en la violeta,
fugaz llama en las tumbas
y en las ruinas yedra.
Yo río en los alcores,
susurro en la alta yerba,
suspiro en la onda pura
y lloro en la hoja seca.

Lo que expresa la Rima VIII:

10 *Op. Cit.*, pag. 205.

Cuando miro el azul horizonte
perdersé a lo lejos,
al través de una gasa de polvo
dorado e inquieto,
me parece posible arrancarme
del mísero suelo
y flotar con la niebla dorada
en átomos leves
cual ella deshecho.

Cuando miro de noche en el fondo
oscuro del cielo
las estrellas temblar como ardientes
pupilas de fuego,
me parece posible a do brillan
subir en un vuelo
y anegarme en su luz, y con ellas
en lumbre encendido
fundirme en un beso.

En el mar de la duda en que bogo
ni aun sé lo que creo;
sin embargo estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro.

Y lo mismo podría decirse de la IX, la X, la XIII, la XV. La XVI, y tantas otras.

En estas rimas se expresa, de un modo u otro, un deseo de unión con la naturaleza, y, por otra parte, un cierto grado de identidad efectiva con ella, que es lo que permite que en la intimidad humana tenga esa resonancia el misterio de las cosas.

Poesía, pues, para Bécquer, es algo que inicialmente no tiene nada que ver con el lenguaje. Es lo que podríamos llama “lo lírico”, que se expresa también en las demás artes, y que existe independientemente de que haya poetas o no, y también independientemente de que se exprese o no. Poesía es, para el autor sevillano, lo que se está viviendo con toda el alma, lo que se ha vivido

con la plenitud de lo que se es. Desde este punto de vista, la poesía no es, por consiguiente, patrimonio de un selecto grupo de privilegiados, porque vivir -en el sentido becqueriano de este verbo- corresponde a toda persona.

La excepcionalidad del poeta radica en que sólo él tiene la capacidad de expresar lo vivido. En la segunda de las *Cartas literarias a una mujer*, Bécquer lo afirma claramente: “Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que estos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son”

Ser poeta es ser capaz de guardar lo vivido y expresarlo, y entonces tenemos el poema.

Ahora bien, el poema no es lo mismo que la poesía., como no es lo mismo decir lo que se ha vivido y vivirlo.

En este punto es particularmente interesante la reflexión de Bécquer. Si él identificase poema y poesía su obra podría considerarse al margen de su vivencia por respeto a sus principios, pero como su posición es la inversa, adoptar semejante criterio para enjuiciar su obra es, en mi opinión, una falta de respeto.

Su punto de partida es la vida, la poesía. El poema es la expresión de aquella.

Pero, más aún, en bastantes ocasiones el poema lo que expresa es la dificultad misma que el poeta encuentra para expresar la vivencia.

Puede parecer contradictorio, o al menos paradójico, que un poema exprese precisamente la incapacidad de expresión, pero esta paradoja es tremendamente real, y además, irrefutable.

Decir lo que se ha vivido (decirlo poéticamente), y vivirlo, no solamente son dos actividades distintas, sino que además son incompatibles.

Bécquer lo dice de diversas maneras. Lo dice, lisa y llanamente, en tono de confidencia, en la segunda de las *Cartas literarias a una mujer*.

“Por lo que a mi toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo”. Porque escribir, hacer poesía, es una actividad técnica que requiere un distanciamiento objetivo, una frialdad y un temple de ánimo que excluye la simultaneidad de la vivencia. Por eso, en esa misma carta, Bécquer da este consejo: “Cuando un poeta te pinte en magníficos versos su amor, duda. Cuando te lo da a conocer en prosa, y mala, cree”.

A mi modo de ver esto es lo que da a entender Goethe en uno de sus poemas romanos:

“Como el rey Midas, todo lo que toco

Lo convierto en poesía.

Pero, por favor, Señor,

Cuando tenga a mi amada entre los brazos
Que no se me convierta en poesía”¹¹.

Otro modo de subrayar la diferencia entre poesía como vida y poesía como expresión, como poema, es el texto citado anteriormente:

“En la mujer es poesía casi todo lo que piensa, pero muy poco de lo que habla”. Creo que Juan Ramón Jiménez lo intuyó certeramente en uno de sus mejores poemas:

Cállate, por Dios, que tú
no vas a saber decírmelo.
Deja que abran todos mis
sueños y todos tus lirios.
Mi corazón oye bien
la letra de tu cariño.
El agua lo va temblando
entre los juncos del río,
lo va estendiendo la niebla,
lo están meciendo los pinos
(y la luna opaca) y el
corazón de tu destino...

¡No apagues por dios, la llama
que arde dentro de mí mismo!
¡Cállate por dios, que tú
no vas a poder decírmelo!¹²

El punto de partida de Bécquer es, pues, la poesía, y ésta considerada como lo que se ha vivido amando. El poema viene después, como resultado de un proceso lento y arduo, que Bécquer describe de un modo muy similar a como lo hace Rilke.

El poeta guarda como un tesoro la memoria viva de lo que ha sentido.

11 Goethe, *Poemas selectos*, Adonais, Madrid.

12 “LA QUE HABLA”, en Juan Ramón Jiménez, *Antología*, Losada, Buenos Aires.

Ese tesoro tiene un tiempo de latencia, se olvida, y luego, en un momento concreto surge reclamando una forma (*Introducción sinfónica*). Y entonces empieza el esfuerzo, ese esfuerzo y ese trabajo que también está expresado en las Rimas III y V.

RIMA III

Sacudimiento extraño
que agita las ideas,
como huracán que empuja
las olas en tropel.

Murmullo que en el alma
se eleva y va creciendo
como volcán que sordo
anuncia que va a arder.

Deformes siluetas
de seres imposibles;
paisajes que aparecen
como al través de un tul.

Colores que fundiéndose
remedan en el aire
los átomos del iris
que nadan en la luz.

Ideas sin palabras,
palabras sin sentido;
cadencias que no tienen
ni ritmo ni compás.

Memorias y deseos

de cosas que no existen;
accesos de alegría,
impulsos de llorar.

Actividad nerviosa
que no halla en qué emplearse;
sin riendas que le guíen,
caballo volador.

Locura que el espíritu
exalta y desfallece,
embriaguez divina
del genio creador...
Tal es la inspiración.

Gigante voz que el caos
ordena en el cerebro
y entre las sombras hace
la luz aparecer.

Brillante rienda de oro
que poderosa enfrena
de la exaltada mente
el volador corcel.

Hilo de luz que en haces
los pensamientos ata;
sol que las nubes rompe
y toca en el zenít.

Inteligente mano
que en un collar de perlas
consigue las indóciles
palabras reunir.

Armonioso ritmo
que con cadencia y número
las fugitivas notas
encierra en el compás.

Cinzel que el bloque muerde
la estatua modelando,
y la belleza plástica
añade a la ideal.

Atmósfera en que giran
con orden las ideas,
cual átomos que agrupa
recóndita atracción.

Raudal en cuyas ondas
su sed la fiebre apaga,
oasis que al espíritu
devuelve su vigor...
Tal es nuestra razón.

Con ambas siempre en lucha
y de ambas vencedor,
tan sólo al genio es dado
a un yugo atar las dos.

RIMA V

Espíritu sin nombre,
indefinible esencia,
yo vivo con la vida
sin formas de la idea.

Yo nado en el vacío,
del sol tiemblo en la hoguera,
palpito entre las sombras
y floto con las nieblas.

Yo soy el fleco de oro
de la lejana estrella,
yo soy de la alta luna
la luz tibia y serena.

Yo soy la ardiente nube
que en el ocaso ondea,
yo soy del astro errante
la luminosa estela.

Yo soy nieve en las cumbres,
soy fuego en las arenas,
azul onda en los mares
y espuma en las riberas.
En el laúd, soy nota,
perfume en la violeta,
fugaz llama en las tumbas
y en las ruinas yedra.

Yo atrueno en el torrente
y silbo en la centella,
y ciego en el relámpago
y rujo en la tormenta.

Yo río en los alcores,
susurro en la alta yerba,
suspiro en la onda pura
y lloro en la hoja seca.

Yo ondulo con los átomos
del humo que se eleva
y al cielo lento sube
en espiral inmensa.

Yo, en los dorados hilos
que los insectos cuelgan
me mezcó entre los árboles
en la ardorosa siesta.

Yo corro tras las ninfas
que, en la corriente fresca
del cristalino arroyo,
desnudas juegan.

Yo, en bosques de corales
que alfombran blancas perlas,
persigo en el océano
las náyades ligeras.
Yo, en las cavernas cóncavas
do el sol nunca penetra,
mezclándome a los gnomos,
contemplo sus riquezas.

Yo busco de los siglos
las ya borradas huellas,
y sé de esos imperios
de que ni el nombre queda.

Yo sigo en raudó vértigo
los mundos que voltean,
y mi pupila abarca
la creación entera.

Yo sé de esas regiones
a do un rumor no llega,
y donde informes astros
de vida un soplo esperan.

Yo soy sobre el abismo
el puente que atraviesa,
yo soy la ignota escala
que el cielo une a la tierra.

Yo soy el invisible
anillo que sujeta
el mundo de la forma
al mundo de la idea.

Yo, en fin, soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso
de que es vaso el poeta.

Ese esfuerzo es el quehacer poético, y su resultado, el poema. Pero en el poema, no solo no está lo que se ha vivido, sino que ni siquiera está “la memoria viva de lo que se ha sentido”. Y eso es lo que expresa la primera Rima.

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar, que no hay cifra
capaz de encerrarle; y apenas, ¡oh, hermosa!,
si, teniendo en mis manos las tuyas,
pudiera, al oído, cantártelo a solas.

“Pero en vano es luchar, que no hay cifra capaz de encerrarlo”.

Al colocar Bécquer esta rima en primer lugar, inmediatamente a continuación de la “Introducción sinfónica”, parece como si quisiera decirnos que todos los poemas que siguen son solamente una aproximación, un intento -que no puede nunca triunfar completamente- de encerrar en palabras lo que ha sentido, y que, en último término, preferiría “poder al oído contártelo a solas”, preferiría *vivir* más instantes de amor junto a ella.

No es que a Bécquer no le interese, o no le atraiga, el quehacer poético, más aún lo necesita. En la “Introducción sinfónica” a las Rimas lo dice muy claramente: La memoria viva de lo que se ha sentido agita poderosamente la intimidad y pugna por salir, reclama su forma, la palabra, y Bécquer necesita dársela. Tiene interés en el quehacer poético, pero, en último término, no es eso lo que más le interesa.

Bécquer sabe que en el quehacer poético, y su resultado, el poema, hay un límite infranqueable, una constante de inaccesibilidad, que tiene su fundamento real en el hecho de que lo que se vivencia y lo que se escribe son irreductibles.

Desde este punto de vista, la reflexión becqueriana es tremendamente actual:

Marshal Mac Luhan¹³, uno de los psicólogos americanos de más actualidad, realiza un penetrante estudio del lenguaje y de la expresión, en una de sus obras más recientes, en la que yo encuentro bastantes sugerencias para comprender el problema de la inexpresabilidad tal como lo plantea Bécquer:

“No hay muchas maneras de escribir esta noche, pero se puede pronunciar de cincuenta maneras distintas”.

La palabra escrita desmenuza, en secuencia, lo que es simultáneo e implícito en la palabra hablada.

Hacen falta varias páginas escritas para decir lo que se expresó verbalmente al pronunciar la frase esta noche. Pero ya, en el paso de lo simultáneo a lo secuencial, hay una pérdida irrecuperable:

No se dice lo mismo cuando se dice simultáneamente que cuando se dice secuencialmente.

13 Mac Luhan, M., *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Ed. Diana, México, 1969, pp. 109-110.

Pues bien, esta misma degradación que se inserta entre lo hablado y lo escrito es detectada también por el filósofo francés Henry Bergson entre lo vivido y lo expresado verbalmente: la palabra exige de modo inexorable el desdoblamiento irreductible entre lo que se es y lo que se dice.

Esto también lo captó magistralmente Salinas¹⁴:

“Lo que eres
Me distrae de lo que dices”

Pues bien, para Bécquer, poesía no es lo dicho: es “*lo sido*”, es el sentimiento, pero no un sentimiento cualquiera, sino el sentimiento en el cual yo capto de modo directo, inmediato y *simultáneo* todo lo que eres, de modo que mi vivir y el tuyo son un solo vivir.

Eso es lo que expresa la Rima XXIV:

Dos rojas lenguas de fuego
que a un mismo tronco enlazadas
se aproximan y, al besarse,
forman una sola llama.
Dos notas que del laúd
a un tiempo la mano arranca,
y en el espacio se encuentran
y armoniosas se abrazan.

Dos olas que vienen juntas
a morir sobre una playa
y que al romper se coronan
con un penacho de plata.

Dos jirones de vapor
que del lago se levantan
y, al juntarse allá en el cielo,
forman una nube blanca.

14 Salinas, Pedro, *La voz a ti debida*.

Dos ideas que al par brotan;
dos besos que a un tiempo estallan,
dos ecos que se confunden;
eso son nuestras dos almas.

La reflexión de Bécquer sobre la poesía culmina en un punto verdaderamente alto. En las *Cartas literarias a una mujer*, en las dos últimas, dice:

La poesía es el sentimiento, pero el sentimiento es solo un efecto, “y todos los efectos proceden de una causa más o menos conocida”. La causa del sentimiento es el amor.

“Sí; el amor es el amor es el manantial perenne de toda poesía, el origen fecundo de todo lo grande, el principio eterno de todo lo bello; y digo el amor porque la religión, nuestra religión sobre todo, es un amor también, es el amor más puro, más hermoso, el único infinito que se conoce, y sólo a estos dos astros de la inteligencia puede volverse el hombre cuando desea luz que alumbre en su camino, inspiración que fecundice su vena estéril y fatigada”.

La poesía es amor; la religión es amor. Pero, ¿qué es el amor?, se pregunta Bécquer. He leído muchas definiciones, y después de considerarlas todas no he podido menos de exclamar con Hamlet “¡Palabras. Palabras. Palabras!”.

Bécquer concluye sus reflexiones con una referencia a Dios. Bécquer, en último término, refiere la naturaleza, el misterio, la propia vida y la mujer a Dios, porque todo ello

“se pierde en el infinito buscando a Dios.

A Dios, foco eterno y ardiente de hermosura, al que se vuelve con los ojos, como a un polo de amor, el sentimiento de la tierra”.

Ahora se comprende perfectamente por qué el poema no termina de alcanzar a la poesía: porque el poema es expresión escrita. Pero tampoco se puede decir lo que es poesía porque el decir también es secuencial, y es desdoblamiento. Poesía, en cambio, es sentimiento, el sentimiento en el cual yo capto, de modo directo, inmediato y simultáneo, un cierto ser y me identifico con ello por eso que llamamos amor.

Ahora se comprende perfectamente por qué Bécquer declara inexpressable la poesía y el sentimiento, y lo refiere a Dios: porque la captación directa, inmediata y simultánea de un ser y la comunicación amorosa con él, responde a lo que en filosofía se designa con los términos *eternidad* y *beatitud* (*felicidad*), que, en sí mismos considerados, significan exclusión de lo secuencial y, por consiguiente, exclusión del lenguaje humano, verbal o escrito.

Dicho de un modo esquemático, Bécquer plantea la cuestión en estos términos:

-Poesía es sentimiento.

-Sentimiento es experiencia amorosa, es amor.

-Amor es religión y es Dios.

-Experiencia poética es, en último término, experiencia mística.

-Y la experiencia mística es, por definición, experiencia de lo inefable, experiencia de lo inexpresable.

La poesía no se puede expresar (Rima I) porque poesía es lo que se está viviendo con toda el alma: lo que se vive con la plenitud de lo que se es, y lo que se vive con la plenitud de lo que se es, es lo que se ama, es el amor, es unión y es presencia total, ante lo cual el hombre pronuncia un “para siempre” (“así siempre, para siempre”, es la frase de los enamorados) con el que indica que se sitúa fuera del tiempo y fuera del lenguaje, porque percibe que amor es eternidad y silencio.

¿Qué es poesía para Bécquer? Si Paul Valéry pudo decir que poesía es lo que se pierde de un poema al traducirlo a otro idioma, Bécquer podría afirmar que poesía es lo que se pierde de una experiencia amorosamente vivida al traducirla a cualquier idioma, al expresarla.

¿Qué es poesía?

“Poesía eres *tú*”, y “*tú*” es lo mejor que se puede decir, porque “*tú*” no es nada dicho, “*tú*” es algo perfectamente vivo.

Poesía, para Bécquer es, más allá del poema, es aquello a lo que apunta lo dicho, pero desde muy lejos.

Quiero terminar ahora, diciendo que el punto de vista en el que hay que situarse para enjuiciar y comprender la poesía de Bécquer tiene que ser, forzosamente, distinto de aquel en el que habría que situarse para enjuiciar y comprender la de Valéry, por ejemplo.

Para comprender a Bécquer hay que situarse en la vivencia amorosa o en la experiencia mística, pero no en el lenguaje, o al menos, no solamente en el lenguaje.

Después de lo dicho, sólo me queda ahora contestar a una pregunta: ¿es Bécquer un poeta que se supera en la adolescencia? Si es verdad que al superar la adolescencia se supera la intimidad, sí, pero si ocurre lo contrario, si el mundo interior se dilata y se enriquece con el paso de los años, entonces Bécquer a quien más tiene que decir y quien mejor lo puede comprender no es el adolescente, sino el que más haya vivido.

3. LECTURAS SOBRE LA MUERTE. LOS RÉQUIEM DE RILKE

1. La muerte y sus rituales

Estamos acostumbrados a valorar cada muerte según las características y circunstancias de cada persona a la que le afecta, y en este sentido, compartimos un sentir común en cada grupo social acerca de las diversas formas en que se presenta¹. Deseamos para nuestros padres y para nosotros una muerte muy tardía, después de una vida larga y bien cumplida, colmada con todos los logros que podíamos imaginar, y deseamos que sea muy rápida, sin enfermedad, sin agonía, casi sin que nos demos cuenta. Y estamos acostumbrados a ver a muchas personas mayores, muy mayores, normales y sanas, a aceptar una muerte así, sin temores ni dramas, casi deseándola. No demasiadas veces encontramos personas que quisieran volver a vivir su vida otra vez desde el principio, y es frecuente que oigamos decir a nuestros mayores, que oyéramos a los que se nos han ido, decir que no, que ya estaba bien vivir una vez. Como si la muerte fuera una etapa más, tan aceptable como la adolescencia o el matrimonio, incluso como si fuese un don más que una pena o un castigo.

También es frecuente escuchar la rebelión frente a la muerte, temerla, odiarla, preguntarse por qué ha de llegar. Pero eso es más frecuente en las personas maduras o jóvenes que en las mayores. Por lo menos entre las que yo he conocido.

Desde esta experiencia se entiende bien la expresión del Antiguo Testamento para designar la muerte de los patriarcas: “Cuando era ya un anciano

¹ Este texto se escribió para *Espinosa, Revista de Filosofía*, Año V, nº 8, Murcia, 2007, Sociedad de Filosofía de la Región de Murcia, Biblioteca Regional de Murcia (<http://www.letrasmysite.com/rmr121007.html>)

cargado de días... Cuando le llegó el momento de irse a dormir con sus padres...” Entonces se retiró a otra ciudad, o a otro lugar...

Igualmente se entiende bien la ficción que refiere Tolkien en el *Silmarillion* sobre el Gran Padre Iluvatar, que les regaló a los hombres de la tierra media con el “don de poder morir”.

Esa es la muerte “en paz”, la que se le pide en tantas ciudades del sur de España al “Cristo de la buena muerte”.

Junto a esa, conocemos también la “mala muerte”, con una agonía prolongada, con dolores físicos y sufrimientos morales, y que ahora provoca tantos debates médicos y religioso-morales.

Frente a la buena muerte, vale decir, frente a la muerte de los ancianos por causas “naturales”, que tendemos a considerar natural y, en cierto modo, normal, conocemos también la muerte cruel, dura, que provoca escándalo. La muerte de las personas jóvenes, las de esas a quienes, a traición, les ha quedado truncada su vida, las de quienes dejan hijos pequeños, las de quienes aun tienen tarea por hacer. Esa no nos suele parecer natural, ni normal, no la pedimos ni la deseamos, y la rebelión contra ella suele ser unánime entre mayores y jóvenes. Y vivimos de modo diferente la muerte de un hombre joven, o maduro, y la de una mujer. La de una mujer joven quizá la vivimos con un punto mayor de tragedia, porque solemos percibir una cierta relación más inmediata entre ella y la vida que en el caso del varón.

Hay, con todo, un tipo de muerte de persona joven o madura, muerte violenta incluso, que no percibimos enteramente como una tragedia o un desastre, y, a veces, ni siquiera como un mal.

Es la muerte de quien da la vida por un ideal altísimo, para buscar a los demás un bien que quizá sólo con su muerte podría alcanzarse. La más antigua, noble y admirada de esas muertes quizá sea la de Sócrates, aunque él era más bien anciano que hombre maduro. Sócrates aceptó voluntariamente la muerte que le imponía el tribunal de Atenas, pudiendo escapar de ella, para dar testimonio de que después había otra vida, y de que la forma de acceso a esa otra vida tenía mucha relación con la justicia y la virtud.

Muertes parecidas a esas han sido las de los mártires. Querían dar testimonio de algo más grande que la vida y lo consiguieron de esa manera. Romeo y Julieta se pueden contar entre ese grupo. Algunos apasionados revolucionarios, algunos científicos e investigadores de la medicina, de las radiaciones, de los mares y los continentes. Admunsen, el explorador de la Antártida.

Fue una muerte hermosa la suya, a los 56 años, cuando salió a buscar a su colega Nobile perdido entre las nieves del Ártico, al que él le había desaconsejado que emprendiera la expedición. No pudo encontrar ni salvar a su compañero, pero el tampoco volvió nunca. Rilke conoce estos tipos de muerte

y las examina, la analiza, las nombra con otro nombre y, sobre todo, las transmuta en palabras, las canta, las hace humanas, como hace igualmente con el dolor y el sufrimiento.

De todas esas formas vivimos la muerte en nuestra cultura. En otras se vive de otra manera. Incluso en la nuestra misma se ha vivido de otro modo en épocas anteriores. En todas se celebra la vida, y en todas las muertes se asume y se integra en el ciclo de las generaciones. Así es como el hombre, la sociedad, triunfa sobre la muerte, integrándola, convirtiéndola en rito, en tránsito. La cadena de los vivientes es más fuerte que la muerte, especialmente la cadena de los vivientes humanos, aunque ese triunfo se vive de maneras diferentes.

Nuestro amigo y compañero Jorge V. Arregui, dejó constancia de todas esas diferencias de enfoques e interpretaciones en uno de los mejores libros que se han publicado sobre el tema, *El horror de morir*, Tibidabo, Barcelona, 1991, y después, con su prematura muerte en diciembre de 2005, durante su enfermedad, también nos enseñó mucho sobre la despedida.

Así es como vivimos la muerte la mayoría de las personas en nuestra sociedad. Pero también la sociedad misma vive la muerte de nuestros seres queridos y se suma a nuestros sentimientos de un modo corporativo, es decir, institucionalmente. Los ritos funerarios no son individuales, ni primariamente familiares, aunque también lo sean, sino fundamentalmente sociales.

Antiguamente, cuando había unidad entre la autoridad religiosa y la civil, el protagonismo de los ritos fúnebres pertenecía a las instituciones religiosas, a la iglesia, y, en la mayoría de los países occidentales, aún sigue perteneciendo a ella a comienzos del siglo XXI. Y es el ritual que aún permanece mayoritariamente bajo la administración eclesiástica. Quizá a lo largo de este siglo se emancipe de ella del todo, como lo hicieron en el anterior los rituales del matrimonio y los del nacimiento.

Quizá una de las razones para que los rituales de la muerte permanezcan aun bajo jurisdicción y gestión eclesiástica es que la Iglesia encontró una manera particularmente grandiosa, profunda y solemne de asumir el acontecimiento, que fue el duelo institucional denominado Réquiem.

2. El Réquiem

El término *Requiem* significa rito funerario musical, y está tomado de la primera palabra del ceremonial católico de la misa de difuntos: “Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis” (“Dales, Señor, el descanso eterno, y que la luz perpetua les ilumine”). Esta misa solía ser celebrada con canto gregoriano en el medievo, luego con polifonía sin instrumentos (*misa*

a capella) y después con instrumentos musicales. Y aunque se trata de un rito católico las otras confesiones cristianas también lo adoptaron.

El sentimiento de dolor y de sufrimiento se expresa de modo inmediato y espontáneo mediante el grito, mediante el llanto o mediante ambas cosas, pero eso es cuando se trata del dolor que padece un individuo o una familia, y, además, en el momento mismo de quedar afectados. Cuando se trata de un grupo social entero, el dolor se expresa institucionalmente. Pueden ser llamadas las plañideras, mujeres capaces de condolerse y dolerse con el llanto del dolor ajeno, y capaces de aliviar con su llanto ese dolor ajeno.

El sentimiento de dolor y su expresión en nuestra cultura alcanza a través del arte formas supremas, particularmente en la música, o a través de la síntesis entre arte y religión, particularmente en las misas de difuntos y demás rituales funerarios. Desde muy antiguo la música es el arte que se toma como conductor y modulador de los sentimientos. Porque los sentimientos son referencias existenciales a los valores positivos y negativos del presente, del pasado y del futuro, y la música está hecha con los mismos elementos que los sentimientos, a saber, el tiempo. La nostalgia, la alegría, el dolor, el miedo, la ira, el odio, la rabia, tiene su expresión más adecuada en la danza y el canto, es decir, en la música. Por eso la música se consideraba emparentada con la retórica, con el arte que, mediante las palabras y su significado, conduce al alma hacia la exaltación, la esperanza, el desprecio, el júbilo, etc.

Por eso resultaba natural en nuestra cultura el surgimiento de la liturgia de difuntos en general, y el *Réquiem* en particular. Aunque de una época a otras la expresión del dolor supremo ha experimentado muchas variaciones, como puede advertirse comparando la marcha fúnebre de Chopin, de la sonata nº 2, con la elegía del concierto para orquesta de Bartok , o con el concierto de violín “a la memoria de un Ángel” que Berg compuso en 1935 cuando murió Manon, la hija de Alma Mahler y Walter Gropius.

La evolución que se advierte al comparar dichas composiciones elegíacas puede advertirse también comparando las misas de Réquiem de Mozart (1791), Verdi (1875) y Ligeti (1965), por ejemplo. La forma elegíaca es más libre que el Réquiem, que viene determinado por las partes cantadas o cantables de una misa.

Mozart y Chopin componen una música que produce tristeza, o que sobrecoge y asusta. Que expresa solemnemente la soledad. Verdi expresa un dolor en el que la desesperación queda sometida a la belleza. Ligeti y Bartok hacen sentir angustia, desasosiego, ponen al alma en fuga de sí misma, y no le conceden el reposo que a veces se da en la tristeza.

A lo largo del siglo XX se registran algunos Réquiem compuestos independientemente de la liturgia cristiana, y de la liturgia religiosa en general. De entre los que destacan los Réquiem de guerra, compuestos para expresar la tragedia de la guerra y el dolor ante ella, aunque también se componen al margen de esos grandes dramas del siglo XX, como el War-Requiem de Britten (1961) o el Réquiem polaco de Penderecki (1993).

Rilke conoce las dos formas de expresión del dolor, el Réquiem y la Elegía. Compone sus *Réquiem* entre 1908 y 1909, y las *Elegías de Duino* entre 1912 y 1922. En ellas el dolor y el sufrimiento producido por la muerte entran en el luminoso círculo del decir, sin que queden profanados. Abre un diálogo con los muertos en la estela del que ya de antiguo habían abierto Homero y Virgilio cuando acompañan a Ulises y a Eneas en sus descensos a los infiernos, y a Agustín y a Dante cuando, siguiendo los pasos de los maestros paganos, se adentran por los mismos caminos que ellos recorrieron.

Rilke transita ese camino también en sus Réquiem, pero en un tono mucho más íntimo y coloquial, sin que por ello se aminore la gravedad y la solemnidad del trance.

3. La experiencia de la muerte de Rainer María Rilke

Cuando Rilke escribe los Réquiem tiene entre 33 y 35 años. Lleva desde 1900 viviendo en París y ha escrito ya el *Libro de Horas*, los *Nuevos poemas*, la *Segunda parte de los Nuevos poemas* y los *Cuadernos de Malte*.

Ha vivido la muerte muchas veces, la muerte de seres muy queridos, o la de seres casi desconocidos pero que le afectan mucho. No ha escrito todavía las *Elegías de Duino* ni los *Sonetos a Orfeo*, donde vuelve ampliamente sobre el tema de la muerte y donde se ahonda su reflexión sobre ella. Pero puede decirse que ya ha aprendido a ver y entender la muerte de una manera casi definitiva en los *Nuevos poemas* y en el *Libro de Horas*.

No queda bien decir que en esas obras termina de elaborar su concepción de la muerte porque Rilke no elabora concepciones de nada. Es un poeta, no un filósofo, y vive las cosas al contarlas y al cantarlas. Al cantarlas aprende lo que son y aprende a vivirlas, y además aprende que las cosas son en gran medida al ser vividas por los hombres, porque entonces es cuando adquieren su forma. El amor, la muerte, la guerra, la música, el paisaje, la infancia... son lo que

hacemos de esas cosas al vivirlas, y entonces las transmutamos en sustancia humana a la vez que les damos forma y alma. Esa es la tarea de los hombres, en eso consiste ser hombres, y eso es, sobre todo, lo que nos define y nos constituye al otro lado de la muerte.

Aunque pocas veces hace Rilke profesión de cristianismo, esta convicción de lo que nos define y nos constituye al otro lado de la muerte está profundamente arraigada en la liturgia cristiana. Uno de los pasajes de la misa de Réquien dice: "...requisecant a laboribus suis, opera enim illorum sequuntur illos", "...descansen de sus trabajos, pues a cada uno le seguirán sus obras". Cada uno es allí lo que ha hecho aquí, por esas obras, según la dogmática cristiana, será juzgado y premiado con la compañía de Dios o castigado con el alejamiento de Él. Este segundo aspecto no le preocupa a Rilke.

La muerte es una divisoria entre dos mundos, el mundo de lo aún no vivido y no formado, y el mundo "trans-mortal" de lo vivido y lo transformado en eterno, en eternamente subsistente en su densidad de belleza, de realidad, en su consistencia como obra.

Entre esos dos mundos hay una comunicación que unas veces resulta clara y obvia, y otras resulta impedida por bloqueos de varias clases. Como dice en la primera de las *Elegías de Duino*.

"Y el estar muerto es trabajoso,
y lleno de querencia, hasta que poco a poco
se rastrea algo de eternidad. Pero los vivos
cometen el error de distinguir demasiado
fuerte. Los ángeles (se dice) con frecuencia no
sabrían si andan entre los vivos o entre los muertos.
La corriente eterna arrastra siempre consigo todas
las edades a través de las dos zonas y atruena sobre ambas".

(Tomo las versiones de José María Valverde de 1967 y de José Joaquín Blanco de 1993 y las combino)

Rilke no se cuida de si los difuntos son premiados o castigados con la compañía o el alejamiento de Dios. Los muertos con los que él trata y de los que él habla no se han presentado aún ante Dios, no saben si lo harán, ni saben muy bien cómo será el encuentro, aunque tienen cierta noticia sobre ello.

Son más bien como los difuntos hebreos, que esperan "en el seno de Abraham", como algunos difuntos de Virgilio o como los difuntos del primer círculo del infierno de la *Divina Comedia*, que no sufren, que no están premiados con la presencia de Dios ni castigados con su alejamiento. Están solos, y mientras tiene lugar el enigmático encuentro con Dios, se vuelven a los hom-

bres, a los que aún viven. En parte porque los necesitan para alguna cosa, y, en parte, porque los vivos necesitan mucho más de los muertos, como se dice al final de la *Primera Elegía*.

“Ellos, los que se fueron prematuramente, ya no nos necesitan,
suavemente se desacostumbra uno de lo terreno,
como de los dulces pechos de la madre.
Pero nosotros, que tan grandes misterios necesitamos,
y para quienes tantas veces surge del dolor
tan feliz avance, ¿podríamos ser sin ellos?”

(Tomo las versiones de José María Valverde de 1967 y de José Joaquín Blanco de 1993 y las combino).

Los vivos y los muertos se necesitan mutuamente. En buena medida porque si cada uno es el mundo y la vida a la que ha dado forma con sus años, eso que uno ha hecho lo ha hecho con los demás.

Las obras pueden ser exclusivamente individuales, como en el caso de algunos artistas, pero más frecuentemente resultan de un coloquio con las cosas y con las demás personas. Por eso los que se van siguen presentes en nuestras vidas, porque forman parte de ella, y siguen presente en la tarea de dar forma al mundo y a la vida, porque compartían el esfuerzo con nosotros, nos enseñaron, tomaron de lo nuestro y nosotros de lo suyo.

En esta perspectiva, la alabanza, el canto, la poesía, para Rilke, es como la filosofía para Sócrates y para Platón, una preparación para la muerte. Para ellos su actividad es llegar a la forma adecuada de las cosas, de las personas y de uno mismo, llegar a su ser definitivo, acabado, sumo.

Si un hombre se prepara así, y logra que su vida alcance esa meta, entonces la muerte de ese hombre es la muerte que mejor podía cuadrarle, la que marca el fin del proceso de aprender a ser y el comienzo de un estado de ser en plenitud. A eso lo llama Rilke la muerte “propia”, en el sentido en que es propio el “nombre propio”, sólo y exclusivo de uno porque solamente nombra a un ser, que es el portados de ese nombre propio.

En contraste con ella, la muerte impropia es la de quien no ha logrado aprender a ser, la de quien no logra ser sí mismo y está disperso en tareas que le impiden ser sí mismo y aprender las cosas del mundo viviéndolas.

En los Réquiem Rilke dialoga con los muertos precisamente sobre la muerte de cada uno de ellos. Sobre si han tenido una “buena muerte” o no, una muerte propia, si descansan en paz o si, como almas en pena, vagan incompletas por la eternidad, si viven en la nostalgia de lo que no acabaron, o si viven en la tranquilidad esplendorosa de lo que formaron bien.

4. El Réquiem para un poeta, suicida

El poeta en cuestión era el conde Wolf von Kalckreuth que había hecho unas excelentes traducciones de Verlaine y de Beaudelaire y que puso fin a sus días a la edad de 19 años. Dejó escrita una carta dirigida a sus padres, en la cual expresaba su incapacidad para soportar los dolores de este mundo, así como su deseo imperioso de reunirse con amigos más leales y eternos, como Platón, El Dante y Goethe.

Se puede pensar, como Otto Dörr Zegers², que este joven, muy dotado y sensible, descubrió simultáneamente la belleza de las manifestaciones del espíritu, como la poesía y la música, y el horror de los defectos de la naturaleza humana, como el egoísmo, la injusticia, la violencia y la traición; y que este doble descubrimiento le hizo desear el abandono de esta tierra y aspirar, con el apasionamiento y la radicalidad de un joven como él, a una fusión con lo único que podía ser permanente y fiel: sus amigos que ya se habían ido. Rilke no conoció a este joven poeta, pero supo de él, de su vida y de su obra y se conmovió profundamente con su suicidio. Al parecer no sólo en el poema, sino también en conversaciones y cartas personales, habría manifestado el convencimiento de que si lo hubiese conocido habría logrado persuadirlo de esperar su propia muerte.

El diálogo con este prematuro ausentado es una conversación entrañable sobre el modo en que el suicida alcanza lo que pretende cuando pone fin a su vida de una forma absolutamente voluntaria.

¿Te alivió la muerte tanto como esperabas, o resulta que el terminar con la vida, que es lo que tu querías, es muy diferente del estar muerto? ¿Querías irte al otro lado para tenerlo todo ya de un modo más íntimo, para fundirte en unidad con el paisaje, con la naturaleza desde dentro de ella, y volver sobre la amada desde esa vida y esa fuerza que es el amor?

El amor, en su primera floración, no pocas veces es deseo de fundirse con el todo, y deseo, desde ese todo, de volcarse sobre la amada, entrar en el corazón de ella. Pero querer escapar de los límites de lo humano, de la vida humana, para alcanzar esa unidad y ese poderío de retorno sobre la mujer amada y sobre la naturaleza amada, ¿no es un error? Cuando los amantes sienten estrechos los límites de la vida humana para calmar sus ansias de unión, ¿no es un error poner fin a la vida humana para alcanzar más allá de esos límites?

Ojalá que el suicida que emprende ese camino alcance su meta. Ojalá que el poeta “disuelto en una corriente de nostalgia”, arrebatado por la muerte, y consciente sólo a medias, pueda llegar, en el otro lado, a la alegría de crear,

2 <http://www.letras.s5.com/archivorilke.htm>

de tener en su vivir todas las cosas en una congruencia hermosa, en una obra de arte, ojalá pueda vivir la alegría de dar forma mediante su experiencia, de aprender mediante su experiencia, que el mundo, la vida, las cosas, la realidad, es hermosa, es digna de ser cantada.

Esa nostalgia de cumplimiento, esa voluntad de sentido del poeta,

“Cómo se encontraba aquí como en su casa,
ella, a la que tú te referías
como a la severa alegría de tu nostalgia rigurosa.
Cuando tú, desilusionado de la desventura y de la dicha,
te agitaste dentro de ti y ascendiste fatigosamente
comprendiendo y quebrándote casi bajo el peso
de tu oscuro hallazgo”

La alegría de crear, el presagio de la obra, la inminencia del canto, de la alabanza, de la comprensión, todo eso estaba dentro del poeta. Pero él no la reconoció, no se dio cuenta de que iba a lograrlo, sino que sintió que se quebraba, y no llegó a ver que a través de su vida, de su sangre, la realidad sin sentido iba a transformarse en obra, y que ese impulso interno iba a salvarlos a los dos, a la realidad y a él mismo.

“Pero, ¿por qué no esperaste hasta que su peso
se hiciera insoportable? Entonces cambia, y, si pesa
es porque es de veras”

Así lo vuelve a decir Rilke en la primera *Elegía de Duino*:

“Voces, voces. Corazón mío, escucha, como sólo los santos
escuchaban; la enorme llamada los alzaba del suelo;
pero ellos seguían de rodillas, de modo imposible,
sin darse cuenta: *de tal manera* escuchaban. No
que pudieras soportar la voz de Dios, ni de lejos, pero
escucha el soplo, la noticia incesante que se forma
del silencio. Murmura hasta ti desde aquellos que han
muerto jóvenes. ¿Acaso su destino no se dirigió siempre
tranquilamente a ti, en Roma y Nápoles, cuando entrabas

en alguna iglesia? O una inscripción sublime se grababa para ti, como hace poco la lápida de Santa María Formosa?

¿Qué quieren de mí? Debo apartar en silencio la apariencia de injusticia que a veces estorba un poco el puro movimiento de sus espíritus”.

(Versión de José Joaquín Blanco de 1993 con retoques de la de José María Valverde de 1967).

La muerte, y especialmente la de los jóvenes, tiene un aspecto de injusticia que hay que sobrepasar. Hay que pasar por encima de ese aspecto y percibir que en su corta vida vivieron de un modo pleno, dando forma y sentido a las realidades con las que trataron, haciendo ser de modo excelso lo que vivieron. Esa era su misión, eso es la santidad, para eso los envió Dios al mundo. Y continuamente desde su muerte prematura nos enseñan a ser.

Así lo había dicho antes Dostoyevski.

“Hay segundos -sólo cinco o seis a la vez- en que de pronto siente uno la presencia de la armonía eterna plenamente lograda. No es nada de este mundo. No quiero decir que sea algo divino, sino que el hombre, en cuanto ser terrenal, no lo puede sobrellevar. Tiene que cambiar físicamente o morir. Es una sensación clara e inequívoca. Como si de improviso abarcara uno la naturaleza entera y dijese: sí, esto es verdad. Dios, cuando creaba el mundo, decía al final de cada día de la creación: „Sí, esto es verdad, esto es bueno.“ Esto..., esto no es ternura, sino sólo gozo. Uno no perdona nada, porque no tiene nada que perdonar. No es amor. ¡Oh, es algo superior al amor! Y lo más atroz es que es todo tan terriblemente claro, ¡y qué gozo! Si durara más de cinco segundos, el alma no podría soportarlo y tendría que perecer. En esos cinco segundos vivo una vida entera, y por ellos daría toda mi vida, pues lo vale. Para resistir diez segundos tendría uno que cambiar físicamente”. (Dostoievski, *Los demonios*, Tercera parte, Capítulo V).

Algo parecido dice también Mario Benedetti muchos años después en otro de sus poemas:

NO TE SALVES

No te quedes inmóvil
al borde del camino
no congeles el júbilo

no quieras con desgana
no te salves ahora
ni nunca
no te salves
no te llenes de calma
no reserves del mundo
sólo un rincón tranquilo
no dejes caer los párpados
pesados como juicios
no te quedes sin labios
no te duermas sin sueño
no te pienses sin sangre
no te juzgues sin tiempo
pero si
pese a todo no puedes evitarlo
y congelas el júbilo
y quieres con desgana
y te salvas ahora
y te llenas de calma
y reservas del mundo
sólo un rincón tranquilo
y dejas caer los párpados
pesados como juicios
y te secas sin labios
y te duermes sin sueño
y te piensas sin sangre
y te juzgas sin tiempo
y te quedas inmóvil
al borde del camino
y te salvas
entonces
no te quedes conmigo.

Mario Benedetti, *Poemas del alma*

Así continúa también Rilke su Réquiem

Qué lástima que el poeta haya arruinado todas esas posibilidades con su impaciencia. Cuando estaba más cerca que nunca de obtener una obra plena, o, mejor, cuando la obra plena estaba a punto, a través del poeta, de llegar a ser, porque el artista, más que hacer la obra, es el ahí donde la obra se hace como sola, como una revelación, y él sólo tiene que obedecer a la forma que está emergiendo, cuando la obra ya iba a brotar florecida, el artista lo malogró todo. Qué lástima que, a partir de entonces, lo que quede como obra suya sea la destrucción.

“Ves, éste fue quizás tu momento más cercano;
tal vez él se acomodaba la guirnalda en el cabello
ante la puerta que tú le cerraste bruscamente.
Oh este golpe, cómo atraviesa el universo
cuando, en alguna parte, algo abierto se cierra
con esa corriente de aire, dura y cortante, de la impaciencia.
¿Quién puede jurar que en la tierra
no se extiende una grieta a través de las semillas sanas?;
¿quién ha investigado si en los animales domésticos
no resplandece lascivo un deseo de matar
cuando esta sacudida lanza una luz relampagueante en su cerebro?
¿Quién conoce la influencia que desde nuestro actuar salta
hacia una cumbre cercana
y quién la acompaña hasta allí, a donde todo conduce?
¡Que tú hayas destruido!
¡Que se tenga que decir esto de ti
hasta el fin de los tiempos!
Y si inminente es que un héroe aparezca y arranque,
cual máscara, el sentido que nosotros tomamos
por la faz de las cosas y que frenéticamente
nos descubra rostros, cuyos ojos nos miran hace tiempo y
en silencio a través de agujeros escondidos;
esto es rostro y ya no se transformará:
¡que tú hayas destruido!”

Qué lástima que no haya dejado que la obra llegara a ser, que empezar a ser:

“Ahí yacían los sillares
y en el aire alrededor ya estaba el ritmo
de una obra en construcción, que apenas podía contenerse;
tú pasaste entre ellos y no viste su orden,
pues uno al otro te encubría; cada uno
parecía arraigarse en ti, cuando tú, al pasar
junto a él, sin verdadera fe, intentabas levantarlo.
Y en la desesperación a todos levantaste,
pero sólo para lanzarlos de vuelta
a la cantera abierta, en la que ellos,
expandidos por tu corazón, ya no cabían.”

Si una mujer le hubiera calmado un poco la impaciencia, el miedo, si el ejemplo de algún pobre animal, humilde e industrioso, le hubiera ayudado a continuar con la tarea...

“Si una mujer hubiese puesto su mano ligera
sobre el comienzo aún delicado de esta ira;
si hubiera habido alguien, que estando ocupado,
ocupado en lo más íntimo, te hubiese encontrado
quedamente cuando tú, mudo, saliste a consumir la acción;
si tu camino hubiera conducido
cerca de un taller despierto,
donde hay hombres martillando, donde el día se realiza
simplemente; si en tu mirada plena
sólo hubiese habido al menos un espacio donde cupiese la imagen
de un escarabajo que se afana;
de repente y con clarividencia
habrías leído la escritura cuyos signos tú
grabaste lentamente en ti desde la infancia,
intentando de tiempo en tiempo que en ello se formara una frase:
¡ay, y ella te pareció un sinsentido!”

Pero siempre un poeta comprende a otro poeta. Sabe por qué uno se cansa, por qué a veces la impaciencia nos puede, por qué a veces la inspiración se desvanece.

“Yo sé; yo sé; tú yacías ahí delante y tanteabas
las ranuras así como uno palpa la inscripción en relieve
de una lápida. Lo que te pareció arder con cierta luminosidad
lo sostenías delante de esta línea como a una lámpara;
pero la llama se apagó antes que tú hubieras comprendido,
tal vez por tu aliento,
tal vez por el temblor de tu mano; quizás también
sólo por sí misma, como se apagan a veces las llamas.
Nunca lo leíste. Pero nosotros no nos atrevemos a
leer a través del dolor y desde la lejanía”.

Un poeta a veces puede volver sobre lo que hubiera sido la obra de otro, y el espíritu que no está sujeto a los límites humanos, el ángel, la conoce desde el principio y puede tomarla como propia.

“...Somos espectadores sólo de los poemas
que hacia abajo traen las palabras que tú escogiste,
incluso más allá de la inclinación de tu sentir. No,
tú no las escogiste todas; a menudo
un comienzo se te imponía como un todo
que tú repetías como una orden. Y te parecía triste.
¡Ay, como si nunca lo hubieses oído de ti!
Tu ángel aún ahora lo recita y acentúa
el mismo texto de otra forma y yo estallo en júbilo
ante su forma de decirlo, de júbilo por ti,
porque esto era lo tuyo:
el que todo lo amado de ti otra vez se desprendiera,
el que tú, al haber llegado a ver,
hayas reconocido la renuncia y en la muerte tu progreso.”

Ojalá que el poeta, al otro lado de la muerte, consiga poner en pie la obra, con la ayuda de esas partes tuyas, de esas palabras dispersas que gravitaban hacia su unidad, y con la ayuda de ese espíritu compañero.

Ojalá que el poeta, al otro lado de la muerte, por fin aprenda que lo propio de él, cumplir su misión, realizar su obra, se alcanza en virtud de tres condiciones: distancia de sus propios sentimientos, para poder comprenderlos; mirada desinteresada, que puede aprender las formas de las cosas, y, en tercer lugar, darle a lo que siente esa forma de las cosas, o bien ponerle a esas formas de las cosas, como alma, los propios sentimientos, darles la propia vida, y dejarlas así ser uno mismo, mientras uno mismo se convierte en obra hecha, y va gastando su vida poco a poco.

“Esto era tuyo, tú, artista; estas tres formas abiertas. Mira, aquí está el vaciado de la primera: espacio en torno a tus sentimientos; y ahí, desde la segunda, esculpo para ti el mirar que no desea nada, el mirar del gran artista; y en la tercera, que tú mismo rompiste demasiado pronto, cuando apenas entró la primera hornada de alimento tembloroso desde la incandescencia del corazón, se había ya formado en lo profundo una muerte trabajada, esa muerte propia que tanto nos necesita porque la vivimos y de la que en ninguna parte estamos más próximos que aquí.”

El suicida impaciente, si no se atiende a esta tarea paciente según estas tres condiciones, puede malograr su obra y malograrse a sí mismo:

“Todo esto fue tu bien y tu amistad; a menudo lo sospechaste; pero luego te asustó lo vano de aquellas formas; tú introdujiste la mano y la sacaste vacía y te quejaste. Oh vieja maldición de los poetas que se quejan cuando debieran decir, que siempre se empeñan en opinar sobre sus sentires en lugar de darles forma; los que todavía creen

que cuanto es triste o alegre en ellos
lo sabrían y que así podrían
lamentarlo o alabarlo en el poema.
Como los enfermos, emplean ellos el idioma lleno de lamentos
para describir dónde les duele,
en lugar de transformarse duramente en las palabras,
como el cantero de una catedral
que obstinado se convierte en la serenidad de la piedra.”

Si lo hubiera comprendido, se habría mantenido en el esfuerzo de la tarea,
y en la vida:

“Esto era la salvación. Si sólo *una* vez hubieses
visto cómo el destino se funde en los versos
y no vuelve, cómo en el interior se convierte en imagen
y nada más que imagen, como ocurre con los antepasados,
que al mismo tiempo parecen y no parecen asemejarse a ti
cuando levantas la vista a veces hacia el cuadro:
entonces tú habrías perseverado.”

Pero ahora ya no hay que reprochar nada. Eso sí que ya no tiene sentido.
Le puede hacer daño al ausentado, y, desde luego, no le sirve para nada. Además,
la interpretación que uno hace de lo que ha sido esa muerte, puede estar
lejos de lo que esa muerte fue en realidad. Uno nunca sabe si las otras muertes
son triunfales, victoriosas, si alcanzaron su meta. Porque, ¿quién sabe cuál era
la meta de cada vida?, ¿quién sabe qué vidas han sido triunfales y victoriosas?

“Pero esto es mezquino,
pensar lo que no fue. También hay una apariencia
de reproche en la comparación que no te alcanza.
Lleva tal delantera lo que pasa
a nuestro pensamiento, que jamás podemos
saber cómo fue de veras.
No te avergüences si los muertos te rozan,
los otros muertos, los que perseveraron hasta el fin.
(¿Qué quiere decir fin?) Intercambia la mirada con ellos,
tranquilamente, como es la costumbre,

y no temas que nuestro duelo te abrume
de forma tan extraña que les llares a ellos la atención.
Las grandes palabras de esos tiempos, cuando
el acontecer aún era visible, no son para nosotros.
¿Quién habló de victorias? Sobreponerse lo es todo.”

5. El Réquiem por una amiga

Este Réquiem está dedicado a la pintora Paula Modersohn-Becker, nacida en Dresde el 8 de febrero de 1876 y fallecida el 20 de noviembre de 1907 en Worpswede, la colonia de artistas que se habían instalado cerca de Bremen, apenas tres semanas después de haber dado a luz una niña, a consecuencia de una embolia pulmonar. Rilke tenía la convicción de que había muerto de fiebre puerperal.

El Réquiem por una amiga, como apunta Jaime Ferreiro Alemparte³, “es un auténtico planto por Paula, una terrible imprecación contra un destino funesto para el que la pintora no se sentía dispuesta ni preparada, y a la vez una acusación contra el hombre que, aun siendo artista, contrarió la vocación de la pintora empujándola al sacrificio en aras de la convención burguesa del matrimonio. Pero la grandeza de Paula se revela también en la aceptación sumisa al destino, que emanaba sin duda de un sentimiento de continuidad y pervivencia que sólo la naturaleza femenina puede asumir: la de alumbrar la vida aun a riesgo de perder la propia.”

La amiga se ha marchado, como otros tantos que se fueron. Y si Rilke siente que todos los demás están como en su hogar en el otro lado, le inquieta pensar que Paula no lo esté. Le inquieta que vuelva a encontrarse con ella misma entre los vivos con los que trató, a buscar alguna cosa entre los vivos, como si los vivos poseyeran algo mejor formado que lo que los muertos han transformado ya en eternidad.

“Tengo muertos y los dejé partir.
Y me admiré de verlos así tan resignados,
así pronto hogareños en la muerte, así de equitativos,
tan distintos a su fama. Tan sólo tú regresas,

3 <http://atlasdepoesia.blogcindario.com/2006/04/00095-requiem-por-una-amiga-de-rainer-maria-rilke.html>

me rozas, me rondas, quieres topar con algo
que a ti suene y te delate.
Ay, no me tomes lo que con lentitud aprendo.
Yo estoy en lo cierto, pero tú yerras
si añoras al tocarte alguna cosa.
Nosotros la cambiamos; no está aquí,
la reflejamos desde nuestro ser
tan pronto como la reconocemos.”

A Rilke le inquieta que ella esté extraviada y dispersa entre las cosas de allá, que no haya logrado transformarlas en el tranquilo reposo eterno de sí mismas. Le inquieta que, en su dispersión, ella tenga miedo, y quiera volver al tiempo, al lugar de los vivos, que es la dispersión por excelencia, para buscar algo que sea pleno y de verdad.

“Yo te creía mucho más lejana. Me perturbaba
el que ahora te *extravíes* y vuelvas,
tú, que transformaste más que otra mujer alguna.
No es que nos espantara la causa de tu muerte,
no, mas que su rigor oscuramente nos interrumpiese,
arrancando el hasta entonces desde ahora,
eso es lo que a nosotros nos atañe; ponerlo en su lugar
será nuestra tarea en todo lo que hagamos.
Pero el que tú misma te espantaras, y aún te espantes,
donde el espanto no tiene ya razón de ser;
que tú pierdas un pedazo de tu eternidad,
y entres aquí, amiga, en el aquende,
donde todavía nada hay que sea; que tú dispersa
por primera vez en el Todo, a medias dispersa,
no captés el comienzo de las infinitas naturalezas
al modo como aquí captabas todas las cosas;
que desde ese círculo en que giras ya cogida,
la muda gravedad, inquieta de algún modo,
te arrastre abajo, al tiempo ya saldado-:esto,
cual ladrón que irrumpe de pronto,
me despierta muchas veces de noche.”

Al poeta le despierta por las noches esa inquietud, que su amiga venga a suplicarle algo, a pedirle ayuda. Querría suponerla tranquila, plena, pero... no siente que viene a él.

“Y si a mí me fuera dado decir que tan sólo te dignas venir desde tu magnanimidad, desde tu abundancia, porque estás tan segura, tan adentro de ti misma, que vas de un sitio a otro, como un niño, sin miedo a que algo malo te suceda: pero no: tú suplicas. Eso me penetra hondo hasta los huesos, y me pasa y tronza como una sierra. Un reproche, que soportases como un espectro, y a mí me lo pasaras, cuando por la noche me recojo a mis pulmones, en lo más entrañable de mis vísceras, en la última morada, en la más pobre de mi corazón,- semejante reproche no sería tan cruel como esta súplica. ¿Qué suplicas? Dime, ¿es que debo emprender un viaje? ¿Has dejado a tu espalda alguna cosa, que te atormenta y quiere acompañarte? ¿Debo ir a un país al que tú no has visto, aún cuando resulte familiar, como la otra mitad de tus sentidos? Navegar quiero por sus ríos, quiero saltar a tierra e inquirir por sus viejas costumbres, quiero hablar con las mujeres en las puertas, y observar cuando llaman a sus hijos. Quiero grabarme cómo componen el paisaje cuando están fuera en la antigua labor de los prados y campos; anhelo ser llevado en presencia de su rey, y quiero mover a los sacerdotes, por medio del soborno, para que me pongan ante la estatua más fuerte y me dejen dentro cerrando las puertas del templo. Mas luego quiero, cuando mucho sepa,

contemplar humilde a los animales,
para que un poco de su gracia pase a mis miembros;
deseo tener en sus ojos breve existencia,
que me retengan y despacio me dejen ir,
serenos sin juzgarme.

Haré que jardineros me muestren muchas flores,
para que de todos los trozos sueltos
de sus bellos nombres propios
obtenga un extracto de mil aromas.

Y quiero comprar frutos, frutos donde otra vez
esté hasta los cielos metido el campo.”

Cualquier cosa que le falte a Paula para ser ella misma, cualquier tarea que hubiera sido importante para ser ella plenamente ella misma con las cosas con las que vivió, y con las que debería haber vivido aún más, Rilke está dispuesto a cumplirla. Si eso hace falta para que ella complete su misión de artista y obtenga su muerte propia, Rilke está dispuesto a hacerlo.

“...Pues tú comprendiste esto: frutos plenos.

Los ponías en platos frente a ti,
y medías con colores su peso.

Y así como frutos contemplabas también a las mujeres.

E igualmente veías a los niños, tendiendo
desde dentro a las formas varias de su existencia.

Y al fin te veías a ti misma como un fruto.

Te hurtabas de tus ropas y posabas delante
del espejo, te metías en él, en su interior,
excepto tu mirada. Tu enorme mirada quedaba fuera
y no decía: eso soy yo; no, sino tan sólo: eso es.

Así, sin curiosidad, estaba tu mirada,
así de desprendida, así de verse pobre,
que ni a ti misma codiciaba: santa.”

Cuando Paula pintaba, lo hacía observando las tres condiciones que Rilke le señalaba en el Réquiem anterior al poeta suicida para lograr una obra de arte plena: sentimiento distanciado, mirada desinteresada, y dejar la propia vida en

la obra. Así pintaba ella. Por eso a Rilke le extraña y le sorprende tanto que ella vuelva aquí.

“...Así quiero yo guardarte, tal como
posabas en los espejos, dentro de tu hondura,
y de todo alejada. ¿por qué llegas ahora siendo otra?
¿Acaso quieres retractarte de algo? ¿Pretendes
persuadirme de que en las cuentas de ámbar
que rodeaban tu cuello había aún algo pesado,
de aquella pesadez de que carecen
los cuadros acallados del allende? ¿Quieres
pronosticarme un mal agüero con tu comportamiento?
¿Qué te quieren decir los contornos de tu cuerpo
como líneas de una mano
para que yo ya no las pueda ver sin destino?”

El poeta no tiene miedo del encuentro. Todo lo contrario, lo desea. Quiere comprender a lavamiga, quiere entender su retorno, su petición de ayuda. A lo mejor ella necesita que él la albergue en su pensamiento, como hace con la rosa que tiene sobre la mesa, porque a lo mejor su pensamiento les totorga lo que les falta para ser.

“...Aproxímate a la luz de la vela. A mí no me da miedo
contemplar a los muertos. Pues si vienen
están en su derecho de quedarse
en nuestra mirada como las demás cosas.
...Acércate; estémonos callados un momento.
Mira esta rosa sobre mi mesa de escribir;
¿no es la luz que la circunda tan tímida
como la que se cierne sobre ti? No debería estar tampoco aquí.
...Su sitio es el jardín, no mezclada conmigo,
debiera haberse quedado o extinguido,
ahora perdura así: ¿qué es mi conocimiento para ella?”

Ahora, como de repente, en la presencia de ella, en el estar juntos tras la muerte, el poeta comprende y repasa con ella su muerte para darle forma, para vivirla con ella.

“No te espantes si yo ahora, ay, comprendo,
ahora asciende en mí: no puedo evitarlo.
Comprenderé, aun cuando por ello me muriera.
Comprender que tú estás aquí. Comprendo.
Como ciego cuando palpa una cosa
siento tu destino y no sé nombrarlo.
Prorrumpamos ambos a dos la queja, para
que uno te saque de tu espejo. ¿Puedes llorar aún?
No puedes. La fuerza y afluencia de tus lágrimas
han transmutado en tu mirar maduro,
y estabas atareada, cualquier humor en ti,
en trasladarlo a tu fuerte existencia.
Ésta asciende y gira en ciego equilibrio.
Allí te desgarró el azar, tu postrero azar.
Te desgarró retrógrado desde un avanzadísimo progreso
y te desgarró del todo; se desgarró primero sólo un trozo,
mas como día a día en torno a un trozo
iba creciendo la realidad y se tornó pesada,
necesitaste emplearte toda entera: fuiste pues a su encuentro
y esforzada te rompiste a trozos de la ley,
porque a ti misma te necesitabas. Entonces
te derribaste y cavaste desde tu corazón
atemperado terruño nocturno que haría germinar
las semillas aún verdes de tu muerte, tuya,
tu muerte propia con tu propia vida,
y las comiste, granos de tu muerte,
y los comiste como todo el mundo, los granos de tu muerte,
y te quedó un regusto de dulzura, que tú no sospechabas,
tus labios fueron dulces,
tú, que eras ya dulce en el interior de tus sentidos.”

La amiga se rompió después de dar a luz, después de dar vida a una criatura. Eso también era obra, aunque obra de otra clase. Pero ella se empleó a fondo también en esta obra, o acaso mucho más que en la pintura.

Y luego, cuando se debatió con la muerte, en su navegación por la sangre y en su recorrido a través del cuerpo suyo y del cuerpo del bebé, también sintió y miró y entregó la vida, cumplió su misión de artista.

“...Concédenos la queja: ¿Sabes cómo tu sangre se demoraba sin par desde un círculo y volvía a disgusto cuando tú la reclamabas? Qué confusa la tomaba de nuevo la circulación menor de tu cuerpo; con qué recelo y pasmo entraba en la placenta, y se hallaba cansada al volver de su largo recorrido. ...La acosabas, la echabas por delante, la empujabas al centro de la hoguera, tal como se hace con los animales que van al sacrificio; y aún querías que estuviera contenta, y al fin lo conseguías a la fuerza: se ponía contenta, y acudía sumisa a entregársete. Así te parecías, porque tenías otras medidas por costumbre, sería tan sólo por un momento; pero entonces estabas en el tiempo, y el tiempo es largo, pasa y se acrecienta, y es como recaída de larga enfermedad. ...Corta fue tu vida si la comparas con aquellas horas cuando sentada doblegabas en silencio las múltiples fuerzas de tu mucho futuro en aras de tu nuevo vástago en germen, que era otra vez destino. Oh, trabajo infeliz, superior a todas las demás fuerzas. Y tú lo cumplías día tras día, y a rastras lo seguías, traías del telar la hermosa trama, y siempre de otro modo usabas todos los hilos. Y al fin aún te quedaba ánimo de festejar.”

Después de terminar la obra, de alumbrar a la criatura, de formar al bebé, a la artista mujer, sacerdotisa que oficia el sacrificio de la sangre, a la madre, le aguarda el festejo y el premio.

“Pues listo el trabajo querías tener el premio,
igual que los niños
que apuran su té agridulce
como medicina que acaso sana.
Así tú te premiabas, pues de todo otro premio
estabas muy distante, incluso ahora;
nadie se hubiera imaginado el premio que a ti te agradaba.
Tú sí, tú lo sabías. Tú posabas en tu lecho de puérpera,
y en frente de ti se alzaba el espejo, que te devolvía
todas las cosas. Y tú eras todo eso
ante ti misma, y dentro había sólo ilusión,
la bella ilusión de toda mujer que gustosa
se enjoya y muda de peinado.”

Paula ha muerto como una madre, como morían antiguamente las mujeres, cuya única obra era dar vidas humanas, formarlas.

“Así te has muerto tú, como antaño morían las mujeres,
te moriste a la moda antigua, en la casa caliente,
tal como se mueren las parturientas
que quieren cerrarse y ya no lo logran,
porque aquello oscuro que coparieron
retorna una vez más, empuja y entra.
Ay, ¿no habría que buscar plañideras,
las mujeres que plañen por dinero,
a las que así se les puede pagar
para gritar en la noche serena su planto?
¡Vengan usos aquí! No tenemos bastantes.
Todo pasa y las palabras se extinguen.
Así debes venir tú, muerta, y aquí conmigo
Recobrarás la queja.”

Tiene mucho sentido llorar a las parturientas muertas, y quejarse de su marcha. Pero todavía tiene más sentido quejarse de que Paula haya dejado interrumpida su obra de artista para morir como parturienta, haya sido retraída

y retirada de su destino de enseñar a mirar y ver las cosas a los humanos para concebir de varón y alumbrar.

“¿Es que no oyes mi queja? Quisiera echar mi voz
como un paño sobre los añicos de tu muerte
y vapulearlo hasta hacerlo harapos,
y todo lo que diga en esta voz
irá así de harapiiento y de frío entumecido;
permanece en tu queja. Pero yo ahora acuso:
no a Uno que te retrajo de ti,
(yo no lo identifico, es como todos) acuso a todos en él: al varón.
Si en algún sitio profundo en mí surge
un niño que existió, al que aún no conozco,
quizá el más acendrado ser-niño de mi infancia,
un ángel, y sin reparar en él
lanzarlo a la vanguardia de los ángeles
gritadores, que hacen que Dios recuerde.”

Pero, ¿por qué? Ningún varón tiene derecho a hacer eso. Ningún hombre tiene derecho a romper el destino que lleva a la mujer a otras misiones.

“...Pues esa aflicción es ya demasiado larga
y no hay nadie que la pueda llevar, nos es harto pesado
el confuso dolor de un amor falso,
que, como un uso en vías de extinción,
se le llama derecho, y crece de un entuerto.
Dónde el varón que tenga derecho de poseer.
Quién puede poseer lo que en sí mismo no se sostiene,
sólo lo que feliz de cuando en cuando se coge como al vuelo
y otra vez se tira como el niño la pelota.
Como el estratega que a duras penas mantiene
firme una Nike en la proa de la nave
si el arcano alado ser de su divinidad
la alza de súbito en la clara brisa marina,
así menos puede uno de nosotros

llamar a la mujer que no nos ve
y que sobre una estrecha franja de su existencia
se aleja, como por un milagro, sin tropiezo:
el que lo hiciera se haría con gusto culpable.”

El varón, el hombre, es culpable, porque la culpa es eso, no dejar ser, no emplear la propia libertad para potenciar la libertad de los otros.

“...Porque la culpa es *eso*, si es que de algún modo la culpa existe:
no acrecentar la libertad del ser al que se ama
por la libertad que de uno mismo surge.
Tenemos sí, donde quiera que amemos,
sólo esto: dejarnos, pues retener,
eso es fácil y huelga el aprenderlo.”

Se puede renunciar a la tarea, a la obra, y quedarse en quien nos ama, sin más, y la amada puede ser cómplice de eso, puede ser culpable⁴. Pero aunque Paula haya visto truncado su destino de artista, ha aprendido a ser y ha hecho ser muchas cosas.

“...¿Estás tú aún ahí? ¿En qué rincón estás?
Has sabido mucho a pesar de todo,
y así lo has sabido hacer, pues así te entregabas,
abierta para todo, como el romper de un día.
Las mujeres sufren: amar dice soledad,
y artistas presienten a veces en el trabajo
que es menester transformarse donde quiera que amen.
Tú empezaste ambas cosas, ambas están en aquello que ahora
trunca una gloria que se va contigo.

Ay, tú estabas lejos de aquella gloria. Te recatabas

4 Eso es lo que puede hacer la mujer amada con el poeta, pero entonces le impide hacer su obra. “¿existía la amante que no fuera un obstáculo, que no le retardara ni le desviara hacia las estancias del amor? ¿la que comprendiera que él había sido arrojado mucho más allá de ella, al penetrarla?”, R.M. Rilke, *El testamento*, Alianza, Madrid, 1994, pag. 49.

en tu sencillez; suavemente habías recogido tu belleza
tal como se recoge una bandera
en la mañana gris de un día laborioso,

y no ansiabas más que un trabajo largo,-
la labor no hecha: no hecha sin embargo.
si tú estás aún ahí, si en esa oscuridad hay todavía
un lugar donde tu sensible espíritu
resuena en las llamas ondas sonoras,
una voz que, solitaria en la noche,
se conmueve en la corriente de un alto aposento:
Entonces óyeme: Ayúdame, mira, así nos deslizamos
sin saber cuándo, retrógrados desde nuestro progreso,
en algo que no acertamos como en un sueño
y dentro morimos sin despertar.

Ninguno va más lejos. A aquel a quien su sangre
levante hasta una obra de largo alcance
le puede suceder que no la mantenga en alto,
y vaya por su peso sin valor.
Pues por doquier existe una antigua hostilidad
Entre la vida y la tarea:
Ayúdame para que lo vea y lo proclame.
No vuelvas. Si lo soportas sé así,
muerta junto a los muertos.
Los muertos están bien entretenidos.
Pero ayúdame de modo que ello no te disperse,
Como en mí lo más lejano me ayuda.”

También al poeta, que todavía está entre los vivos, y que todavía no ha cumplido su tarea, puede pasarle que desista, por eso le pide ayuda a la amiga, y le brinda la asistencia para que ella no se disperse.

6. El Réquiem por la muerte de un niño

La primera particularidad del “Réquiem para un Niño”, observa Otto Dörr Zegers, es que no es el poeta quien le habla al muerto, como en el réquiem a la amiga y al poeta suicida, sino que es el niño muerto quien nos habla a nosotros, los adultos. El niño se encuentra en la soledad de los que no saben todavía que pasa luego, ni cuando ni cómo será el encuentro con Dios.

Habla de tal manera que su mundo de allí no parece diferenciarse gran cosa de su mundo de aquí, como si el mundo de la infancia y el mundo de los muertos tuvieran un insospechado y profundísimo parentesco, que se extiende también, de algún modo, al mundo del poeta.

“Qué de nombres me he grabado
y ahora, desde hace ya tanto tiempo y desde lejos
que he reconocido al perro, a la vaca, al elefante
y luego a la cebra, ay, ¿y para qué?”

Los amigos de antes, los juguetes... quizá no sirven ahora. Ahora es sostenido por una fuerza suave que va ascendiendo y va subiéndole... hacia algún lugar.

“Aquel que ahora me sostiene
asciende como un nivel de agua
por encima del todo. ¿Es esto la calma,
el saber que uno existió cuando
no se abrió paso a través de objetos duros y tiernos
hasta el rostro comprensivo?
Y estas manos apenas comenzadas.”

Ahora el niño está viviendo en la calma. Quizá antes también vivía en la calma, cuando aún no había empezado la vida de los adultos y ni siquiera había empezado a prepararse para ella. Entonces le inquietaba el tener que empezarla, pero ahora eso ya no le inquieta.

“Vosotros decíais a veces: él promete...
Sí, yo prometí, pero lo que os prometí
ya no me intimida ahora”.

La vida de niño estaba por completo en su juego, en su ensimismamiento con un pájaro, lejos de la sollicitación de los adultos, de las expectativas de los adultos sobre él, lejos del amor hacia los adultos, que le descentraba de sí mis-

mo y le hacía vivir y ser un poco en falso, según las convenciones en las que viven los adultos. Pero él vivía en sí mismo y hacía a las cosas ser lo que eran desde el centro de sí mismo.

“A veces me sentaba largo rato junto a la casa
y seguía con la vista a un pájaro.
¡Oh, si se me hubiese permitido llegar a ser eso, ese mirar!
Esto me llevaba y me elevaba;
mis cejas quedaban muy arriba. No quería a nadie.
Pues querer era temor, ¿comprendes?
Entonces yo no era nosotros
y era mucho más grande que un adulto
y era
como si yo mismo fuese el peligro
y dentro de él
el núcleo.
Un pequeño núcleo; de buena gana se lo concedo al viento
y a las calles. Me deshice de él.
Porque nunca creí que estuviésemos todos sentados,
tan juntos. Mi palabra de honor.
Vosotros hablábais y reíais y sin embargo ninguno estaba
en el hablar ni en el reír. No.”

Pero las cosas eran de verdad, más verdad que las personas, y el niño se entregaba a ellas.

“Mientras todos vosotros vacilabais
no vacilaba ni el azucarero ni la copa llena de vino.
La manzana yacía. Qué bueno era a veces
tocar la manzana firme y plena,
la mesa fuerte, las silenciosas tazas del desayuno,
las buenas: cómo tranquilizaban el año todas ellas.
Y también mi juguete era bueno conmigo a veces.
Él podía ser casi tan confiable como las otras cosas;
sólo que no tan reposado.

Y así él estaba en un constante despertar,
como en medio entre mi sombrero y yo.”

Los juguetes también eran de verdad, completamente de verdad, y por eso el niño sí podía entregarse a ellos y vivir la vida de ellos

“Ahí había un caballo de madera, ahí un gallo,
ahí estaba la muñeca con una sola pierna;
yo hice mucho por ellos.
Hice pequeño el cielo, cuando ellos lo veían,
porque eso lo entendí precozmente: cuán solo
está un caballo de madera. ¡Que uno pueda hacer esto!
un caballo de madera de cualquier tamaño.
Se pinta y después uno lo tira
y él recibe los golpes del auténtico camino.
¿Por qué no era mentira llamar a esto “caballo”?
Porque uno mismo se sentía un poco como caballo:
se ponía melenudo, nervudo, cuadrúpedo
(¿para convertirse en hombre un día?).
¿Pero es que no era uno a la vez,
por él, un poco de madera
y no llegó a ser duro en el silencio
y no puso una cara reducida?”

El niño se confiaba en las cosas y vivía tranquilo entre ellas. También con los juguetes. Compartía vida de los juguetes. También jugaba a ser la naturaleza, y era la naturaleza. La naturaleza estaba bien sin el niño, y cuando él llegaba se ponía un poco triste

“Ahora casi creo que siempre nos hemos intercambiado.
Si veía el arroyo, cómo murmuraba yo entonces,
y si murmuraba el arroyo, entonces yo saltaba hacia él.
Cuando veía un sonar, yo sonaba
y cuando algo sonaba, yo mismo era su causa”.
“Así es como yo importuné al todo,

y ciertamente el todo estaba satisfecho sin mí
y se tornaba más triste adornado conmigo”.

Ahora, en el otro lado, el niño no sabe si tiene que aprender de nuevo cómo son las cosas con las que trató antes, o si tiene que decirles a los adultos cómo son y cómo están las cosas entre las que ellos viven.

“Ahora estoy de pronto re-tirado.
¿Empieza un nuevo aprendizaje, un nuevo preguntar?
¿O debo decir ahora cómo está todo entre vosotros?
Entonces tengo miedo.
¿La casa? Nunca la comprendí del todo.
¿Los cuartos? Ay, había ahí tantas cosas.
Tú, madre, ¿quién era realmente el perro?
Y hasta el hecho de encontrar bayas en el bosque
me parece ahora un hallazgo milagroso”.

No sabe tampoco si encontrará a otros niños muertos que vendrá a jugar con él. Ni cómo llegaron aquí. No sabe tampoco si vendrá alguien, Dios, para llevarlo a vivir su vida íntima, a beberlo, ni sabe si quiera si eso es felicidad. No sabe nada, porque es niño, y está solo. Pero tampoco tiene miedo.

“Sano... ¡Cómo suena esto aquí!
¿Tiene algún sentido todavía?
Sí, tienen que ser niños muertos
los que vienen a jugar conmigo. Porque siempre
morían algunos. Primero se quedaban en cama en el dormitorio
al igual que yo lo estuve y nunca llegaban a sanar.
Allí donde estoy
no hay, creo yo, nadie que esté enfermo.
Desde mi dolor de garganta pasó ya tanto tiempo.
Aquí cada uno es como un elixir fresco.
Pero no he visto aún a los que nos han de beber.”

El niño al otro lado está sólo y triste, como estaba en este, pero también tranquilo. Y se ocupa con las cosas de un modo muy similar a como se ocupa-

ba de ellas aquí. El mundo del más allá, y el mundo del niño aquí se distingue marcadamente del mundo de los adultos en que ni en el más allá ni en el niño hay planificación, plazos, utilidades, eficacia, porvenir, previsiones. Por eso son tan semejantes el mundo de la infancia y el mundo de los muertos. Desde ambos, lo que resulta temible es el mundo de los adultos. Un mundo en el que hay que afanarse, arriesgar, apostar, decidir, triunfar, amar, y en todo lo cual es tan fácil perderse.

En los Réquiem de Rilke no hay, pues, una concepción sobre la muerte. Hay una experiencia de familiaridad con los muertos, de trato con ellos, de vivir la muerte como una dimensión permanente de la vida, y como un momento culminante de ella. En este sentido, sí que puede decirse que la concepción de la muerte de Heidegger, de la muerte auténtica, coincide con lo que Rilke llama la muerte propia. Pero eso ya es tema de otro estudio⁵.

Actualmente, la mayoría de nosotros, vivimos en un mundo en el que los parámetros culturales sobre el más allá, proporcionados por la religión, y confirmados por tratarse de creencias compartidas por el 100% de la población, se han disuelto casi por completo. Como consecuencia, el más allá es para nosotros un enigma absoluto, y a menudo, demasiado inquietante. ¿Qué es lo que creemos sobre lo que pasa al otro lado de la muerte? ¿Qué es lo que podemos creer? Quizá los poetas dicen cosas que nos resultan verídicas y consoladoras.

7. Apéndice: los tres Réquiem

RÉQUIEM PARA EL POETA WOLF VON KALCKREUTH

¿Es que en realidad no te vi nunca? Mi corazón
está tan apesadumbrado por ti como por esos comienzos⁽¹⁾
demasiado difíciles y que uno siempre aplaza. Que yo empezara
a decirte, ahora que estás muerto, tú gustosamente,
tú apasionadamente muerto, ¿Fue eso tan
aliviador como pensaste, o estaba aún muy distante
el ya-no-vivir-más del estar-muerto?
Tú te imaginaste poseer mejor allá,
donde nadie da valor al poseer. Te pareció
que ahí, al otro lado, tú estarías dentro del paisaje

5 Cfr. J. Choza, Al otro lado de la muerte. Las elegías de Rilke, Eunsa, Pamplona, 1990.

-ése que aquí siempre se acercaba a ti como una imagen-
y que vendrías desde dentro hacia la amada,
pasando, alado y fuerte, a través de todo.

Ojalá que ahora no añadas el engaño
a tu error juvenil, por mucho tiempo.

Que tú, disuelto en una corriente de nostalgia,
arrebatao y consciente sólo a medias,
encontrases en el movimiento alrededor de las estrellas
la alegría que has trasladado desde aquí
hasta el estar muerto de tus sueños.

Cuán cercano estuviste tú, querido, aquí, de ella.
Cómo se encontraba aquí como en su casa,
ella, a la que tú te referías
como a la severa alegría de tu nostalgia rigurosa.

Cuando tú, desilusionado de la desventura y de la dicha,
te agitaste dentro de ti y ascendiste fatigosamente
comprendiendo y quebrándote casi bajo el peso
de tu oscuro hallazgo:
entonces la llevaste a ella, a ella, a la que no reconociste,
llevaste la alegría y a través de tu sangre
también la carga de tu pequeño salvador, adelantándote.

Lo que no esperaste fue que el peso
se hiciese del todo insoportable: es entonces cuando éste
se invierte de repente y es tan pesado por ser tan verdadero⁽²⁾.

Ves, éste fue quizás tu momento más cercano;
tal vez él se acomodaba la guirnalda en el cabello
ante la puerta que tú le cerraste bruscamente...

Oh este golpe, cómo atraviesa el universo
cuando, en alguna parte, algo abierto se cierra
con esa corriente de aire, dura y cortante, de la impaciencia.

¿Quién puede jurar que en la tierra
no se extiende una grieta a través de las semillas sanas?;
¿quién ha investigado si en los animales domésticos⁽³⁾
no resplandece lascivo un deseo de matar
cuando esta sacudida lanza una luz relampagueante en su cerebro?

¿Quién conoce la influencia que desde nuestro actuar salta
hacia una cumbre cercana
y quién la acompaña hasta allí, a donde todo conduce?
¡Que tú hayas destruido! ¡Que se tenga que decir esto de ti
hasta el fin de los tiempos!

Y si inminente es que un héroe aparezca y arranque,
cual máscara, el sentido que nosotros tomamos
por la faz de las cosas y que frenéticamente
nos descubra rostros, cuyos ojos nos miran hace tiempo y
en silencio a través de agujeros escondidos;
esto es rostro y ya no se transformará:
¡que tú hayas destruido! Ahí yacían los sillares
y en el aire alrededor ya estaba el ritmo
de una obra en construcción, que apenas podía contenerse;
tú pasaste entre ellos y no viste su orden,
pues uno al otro te encubría; cada uno
parecía arraigarse en ti, cuando tú, al pasar
junto a él, sin verdadera fe, intentabas levantarlo.

Y en la desesperación a todos levantaste,
pero sólo para lanzarlos de vuelta
a la cantera abierta, en la que ellos,
expandidos por tu corazón, ya no cabían.

Si una mujer hubiese puesto su mano ligera
sobre el comienzo aún delicado de esta ira;
si hubiera habido alguien, que estando ocupado,
ocupado en lo más íntimo, te hubiese encontrado
quedamente cuando tú, mudo, saliste a consumir la acción;
si tu camino hubiera conducido
cerca de un taller despierto,
donde hay hombres martillando, donde el día se realiza
simplemente; si en tu mirada plena
sólo hubiese habido al menos un espacio
donde cupiese la imagen de un escarabajo que se afana;
de repente y con clarividencia
habrías leído la escritura cuyos signos
tú grabaste lentamente en ti desde la infancia,
intentando de tiempo en tiempo que en ello se formara una frase:
¡ay, y ella te pareció un sinsentido!

Yo sé; yo sé; tú yacías ahí delante y tanteabas
las ranuras así como uno palpa la inscripción en relieve
de una lápida. Lo que te pareció arder con cierta luminosidad
lo sostenías delante de esta línea como a una lámpara;
pero la llama se apagó antes que tú hubieras comprendido,
tal vez por tu aliento,
tal vez por el temblor de tu mano; quizás también
sólo por sí misma, como se apagan a veces las llamas.

Nunca lo leíste. Pero nosotros no nos atrevemos a
leer a través del dolor y desde la lejanía.

Somos espectadores sólo de los poemas
que hacia abajo traen las palabras que tú escogiste,
incluso más allá de la inclinación de tu sentir. No,
tú no las escogiste todas; a menudo
un comienzo se te imponía como un todo

que tú repetías como una orden. Y te parecía triste.
¡Ay, como si nunca lo hubieses oído de ti!

Tu ángel aún ahora lo recita y acentúa
el mismo texto de otra forma y yo estallo en júbilo
ante su forma de decirlo, de júbilo por ti,
porque esto era lo tuyo:
el que todo lo amado⁽⁴⁾ de ti otra vez se desprendiera,
el que tú, al haber llegado a ver,
hayas reconocido la renuncia y en la muerte tu progreso.

Esto era tuyo, tú, artista; estas tres
formas abiertas. Mira, aquí está el vaciado
de la primera: espacio en torno a tus sentimientos;
y ahí, desde la segunda, esculpo para ti el mirar
que no desea nada, el mirar del gran artista;
y en la tercera, que tú mismo rompiste demasiado pronto,
cuando apenas entró la primera hornada
de alimento tembloroso desde la incandescencia del corazón,
se había ya formado en lo profundo
una muerte trabajada⁽⁵⁾, esa muerte propia
que tanto nos necesita porque la vivimos
y de la que en ninguna parte estamos más próximos que aquí.

Todo esto fue tu bien y tu amistad;
a menudo lo sospechaste; pero luego te asustó
lo vano de aquellas formas; tú introdujiste la mano
y la sacaste vacía y te quejaste. Oh vieja maldición de los poetas
que se quejan cuando debieran decir,
que siempre proceden a juzgar sus sentimientos
en lugar de darles forma; los que todavía creen
que cuanto es triste o alegre en ellos
lo sabrían y que así podrían
lamentarlo o alabarlo en el poema.

Como los enfermos, emplean ellos el idioma lleno de lamentos
para describir dónde les duele,
en lugar de transformarse duramente en las palabras,
como el cantero de una catedral
que obstinado se convierte en la serenidad de la piedra.

Esto era la salvación. Si solo una vez hubieses
visto cómo el destino se funde en los versos
y no vuelve, cómo en el interior se convierte en imagen
y nada más que imagen, como ocurre con los antepasados,
que al mismo tiempo parecen y no parecen asemejarse a ti
cuando levantas la vista a veces hacia el cuadro:
entonces tú habrías perseverado.

Pero esto es mezquino,
pensar lo que no fue. También hay una apariencia
de reproche en la comparación que no te alcanza.

Lo que sucede tiene tal ventaja
sobre lo que imaginamos, que nunca lo alcanzaremos
ni tampoco experimentaremos cómo era en realidad.

No te avergüences si los muertos te rozan,
los otros muertos, los que perseveraron hasta el fin.

(¿Qué quiere decir fin?) Intercambia la mirada con ellos,
tranquilamente, como es la costumbre,
y no temas que nuestro duelo te abrume
de forma tan extraña que les llares a ellos la atención.

Las grandes palabras de esos tiempos, cuando
el acontecer aún era visible, no son para nosotros.
¿Quién habla de victorias? El resistir lo es todo⁽⁶⁾.

NOTAS:

1) En el original el sustantivo “comienzo” (Anfang) está en singular. Nosotros hemos preferido emplear el plural por estimar que así se entiende mejor la metáfora en castellano.

2) En el original “echt”, cuya significación más frecuente es “auténtico”; sin embargo, este adjetivo se usa también en el sentido de genuino, propio y verdadero. Por un problema de musicalidad elegimos este último sinónimo, que por lo demás calza perfectamente bien con el contexto.

3) En el original “gezähmten Tieren”, en estricto rigor “animales domesticados”. Como al traducirlo así se nos habría producido una cacofonía con la palabra “investigado”, que iba en el mismo verso, hemos preferido decir “animales domésticos”, que en la práctica significa lo mismo.

4) En el original “das Liebe”, que parece una arbitrariedad del poeta, por cuanto el amor, en alemán, es femenino, “die Liebe”. La otra alternativa es que se hubiese tratado de la sustantivación del verbo amar, el amar (das Lieben), pero el poeta dice “das Liebe”, sin “n”. La única posibilidad, entonces, es que se esté refiriendo aquí, en forma un tanto peculiar, a “lo querido” o “amado”.

5) Todo éste es un pasaje bastante oscuro, que hemos tratado de interpretar en el comentario. En todo caso, hemos agregado el adverbio “ya” que, amén de mejorar la musicalidad del verso, hace más comprensible la idea de esa “muerte trabajada”, que se viene formando en cada cual desde el pasado.

6) El verbo “überstehen”, que hemos traducido por “resistir”, tiene una serie de significados: vencer (una enfermedad), soportar (un sufrimiento), sobrevivir, sobreponerse (a una dificultad), y por último, resistir. Nos hemos decidido por esta última posibilidad, por considerar que corresponde más al contexto y por ser, al mismo tiempo, dentro de los sinónimos, el más amplio en su significación.

Traducción de OTTO DÖRR ZEGERS

RÉQUIEM POR UNA AMIGA (1908)

Yo he tenido otros muertos, y al irme de su lado
sentía la extrañeza de verlos tan tranquilos,
tan pronto acomodados, como en su propia casa,
en su esencia de muertos, de modo tan distinto
a su fama. Tan sólo tú vuelves hacia mí,
me rozas, giras, quieres que algo, al chocar, resuene

y pueda traicionarte. No me quites, te ruego,
lo que sólo aprendí lentamente. Yo tengo
razón; tú te equivocas cuando sientes nostalgia
por lo que te conmueve. Nosotros lo cambiamos,
ya no está aquí, y hacemos de nuestro propio ser
reflejo en el instante en que lo descubrimos.

Te creía más lejos. Me trastorna saber
que tú precisamente vengas a mí vagando,
quien cambió como nunca lo hizo otra mujer.

No fue que al morir tú sintiéramos espanto,
lo que sí nos afecta es que tu brusca muerte
en tinieblas nos deja, separando el futuro
del pasado; ordenar todo esto ha de ser
el trabajo que habremos de hacer con todo ahora.

Pero que tú te espantes a ti misma, y que ahora
sientas espanto en donde no cabe espanto alguno;
que de tu eternidad hayas perdido un trozo
y vuelvas hacia aquí, hacia aquí, amiga mía,
donde aún no está todo; que tú misma, en el Todo
dispersa por primera vez, y partida, puedas
no entender el ascenso de las naturalezas
infinitas, igual que aquí todas las cosas;
que del círculo a ti, que ya te ha recibido,
la muda gravedad de una cierta inquietud
hacia el tiempo contado te arrastre, por las noches
hace que me despierte como si hubiera entrado
un ladrón en mi cuarto. Y si decir pudiera
que te sientes tranquila, que vienes por exceso
de magnanimidad, tan segura de ti,
que marchas como un niño sin miedo a los lugares
que pueden hacer daño: pero no, tú suplicas.

Y esto, como una sierra, me penetra en los huesos.
Un reproche cualquiera que trajera tu espíritu,

que llegara hasta mí cuando al llegar la noche
me encierro en mis entrañas, mis pulmones, la cámara
más pobre de mi pobre corazón, un reproche
semejante no fuera tan cruel como lo es tu súplica.

¿Qué pides? ¿Qué querrías que hiciera?
¿Debo salir de viaje? ¿Acaso abandonaste
en algún sitio algo que sufre y que desea
volver a ti? ¿Deseas que marche a algún lugar
que nunca conociste, pese a serte tan próximo
como la otra mitad de todos tus sentidos?
Yo quiero navegar sobre sus ríos, quiero
desembarcar en tierra y preguntar a todos
por sus viejas costumbres, hablar con las mujeres
delante de la puerta de sus casas y oírlas
llamando a sus chiquillos. Quiero ver cómo cambian
con su duro trabajo el aspecto de campos
y de prados; yo quiero pedir que me conduzcan
delante de su rey, y lograr con sobornos
que me pongan sus clérigos delante de la estatua
más grande y que se vayan, cerrando los portones
del templo. Pero luego, cuando ya sepa mucho,
quiero a los animales mirar sencillamente,
para que se deslice en mis miembros un poco
de su cambio; yo quiero existir brevemente
en sus ojos de forma que me tengan y luego
me dejen lentamente, sin juicio ni dictamen.

Y que los jardineros me reciten el nombre
de las flores, de forma que pueda con sus restos
extraer el resumen de más de cien olores.

Y quiero comprar frutos, todos cuantos la tierra
produce, todos ellos, hasta alcanzar el cielo.
Pues tú sabías de esto: de los frutos, de todos.

Sabías colocarlos ante ti en las bandejas,
y compensar su peso con diversos colores.
Y veías también como frutos los niños,
y también las mujeres, impulsadas por dentro
hasta alcanzar la forma de su propia existencia.

Y te viste por fin como un fruto a ti misma,
saliste de tu ropa, te pusiste desnuda
ante el espejo, entraste en él y allí quedaste,
excepto tu mirada; que, asombrada, no dijo:
ésa soy yo; no, dijo: es eso. Y finalmente
desprovista de toda curiosidad quedó
tu mirada, tan pobre y tan desposeída,
que ni a ti codiciaba siquiera: ya era santa.

Así quiero tenerte, como tú en el espejo
quedaste, dentro de él y lejos ya de todo.

¿Por qué razón me vienes de forma tan distinta?
¿Y por qué te desmientes? ¿Por qué razón me quieres
convencer de que el ámbar que rodea tu cuello
es aún más pesado que el del cuadro en reposo
del más allá?; ¿por qué tu actitud hacia mí
un mal presentimiento trae consigo?; ¿a qué aspiras
dibujando el contorno de tu cuerpo al igual
que en la palma las líneas de la mano, de forma
que no pueda mirarlo sin mirar el destino?

Acércate a la luz de la vela, no temo
mirarles a los muertos a la cara. Si vienen
es que tienen derecho a aguantar la mirada
como las demás cosas. Ven aquí junto a mí,
quedémonos un rato. ¿No ves sobre mi mesa
de trabajo esa rosa? ¿No cae la luz sobre ella

con el mismo temblor que sobre ti? Tampoco
es éste su lugar. Ahí fuera, en el jardín
debió quedarse, lejos de mí o quizás marchita;
ahí sigue, sin embargo; ¿le importa mi conciencia?

No te asustes si ahora comprendo finalmente
que se eleva en mi ser; no me es posible ya
dejar de comprenderlo, aunque muera por ello.
Comprender que tú estás ante mí. Lo comprendo.
Como un ciego comprende algo que le rodea,
siento yo tu destino, sin conocer su nombre.

Lamentemos, pues, juntos, que alguien te haya sacado
de tu espejo. ¿Es que puedes todavía llorar?
Ya no puedes. La fuerza y apremio de tus lágrimas
transformaste en mirada ya madura, dispuesta
a cambiar toda savia que haya en ti en una fuerte
existencia que crece y gira, en equilibrio
y a ciegas. Pero entonces una casualidad,
la última posible, te arrancó de ti misma,
y desde el más lejano avance te arrastró
a este mundo de nuevo, donde las savias quieren.

Te arrancaste un trozo, no toda de una vez;
mas según aumentó día a día ese trozo
su propia realidad, ésta al fin tan pesada
se volvió que a ti entera necesitaste; y luego
con esfuerzo en pedazos te rompiste saliendo
de la ley porque te eras necesaria a ti misma.

Entonces te excavaste, de la tierra nocturna
del corazón caliente extrajiste las verdes
semillas que debían hacer brotar tu muerte.
Tuya, tu propia muerte para tu propia vida.

Y tú te los comiste, los granos de tu muerte,
como todos lo hacen, te comiste sus granos,
y te quedó un regusto dulce que no esperabas,
se endulzaron tus labios, que ya eran dulces antes
en el propio interior de todos los sentidos.

Déjanos lamentarnos. ¿Sabes tú que tu sangre
retornó a tu llamada, a la fuerza y sin ganas,
de un círculo cerrado sin parangón alguno?,
¿que al torrente pequeño del cuerpo retornó
turbada?, ¿que entró llena de asombro y de recelo
de nuevo en la placenta y sintió de repente
un inmenso cansancio tras un viaje tan largo?

La empujaste, la hiciste seguir hacia delante,
la arrastraste al hogar como se hace a un rebaño
que va hacia el matadero; y encima pretendías
que estuviera contenta. Y al final lo lograste:
discurrió alegremente, se entregó por completo.

Acostumbrada ya a medidas distintas,
creíste que sería por un rato tan sólo,
pero estabas ya ahora en el tiempo, y el tiempo
es largo, el tiempo sigue y aumenta; el tiempo es
como una recaída tras larga enfermedad.

Qué corta era tu vida, cuando la comparabas
con las horas aquellas en que estabas sentada
y en silencio impulsabas las fuerzas de tus muchos
futuros a ese nuevo embrión que de nuevo
volvía a ser destino. ¡Oh, labor! ¡Oh, labor
superior a tus fuerzas! La hacías día a día,
te arrastrabas a ella y extraías la trama
del telar, y empleabas de otra forma los hilos.

Y al final aún tenías ánimos para fiesta.
Como ya estaba hecho, querías recompensa,
como el niño que acaba de beber un té amargo
que podría curarle. Y lo hacías tú misma,
pues estabas tan lejos de todos los demás.

Incluso ahora; nadie podía imaginar
qué premio te sería preferible. Mas tú
lo sabías. Tú estabas sentada en tu cunita,
delante de un espejo, que te mostraba todo.

Pero todo eras tú, delante por completo,
y dentro sólo había engaño e ilusión,
el hermoso espejismo de la mujer que gusta
de adornarse y hacerse un peinado distinto.

Así moriste tú, como antaño a menudo
lo hacían las mujeres; en tu casa caldeada
padeciste la muerte de las recién paridas
que querían de nuevo cerrarse, sin poderlo,
porque la oscuridad que habían engendrado
volvía nuevamente, y forzaba la entrada.

¿No debieron buscar plañideras entonces?
¿Mujeres que se prestan a llorar por dinero
y se pasan la noche dando gritos de pena
y rompiendo el silencio? Son costumbres. Ahora
no tenemos bastantes costumbres. Todo pasa
mal contado. Tú debes venir, muerta, y conmigo
recuperar las quejas. ¿No escuchas mis lamentos?

Yo querría arrojar mi voz como un pañuelo
encima de los trozos de tu muerte, y tirar
hasta que se deshaga en hilachos y todo

cuanto digo, andrajoso, en ella debería entrar y congelarse; quedaría en lamento.

Ciertamente denunció: pero no lo hago a aquel que supo retirarte de ti misma (no puedo encontrarle, es igual que todos los demás), sino al hombre: denunció en él a todo el resto. Cuando en alguna parte se eleva en mí la esencia de un niño que aún no puedo conocer, quizás incluso de mi propia niñez la esencia más genuina, no quiero saber nada. Sin mirarlo yo quiero hacer un ángel de ella, y ponerlo en la fila primera de los ángeles que gritan y recuerdan a Dios. Pues esta pena dura ya tanto tiempo sin que nadie lo pueda evitar; tan difícil nos resulta a nosotros el confuso dolor del falso amor que toma prescripción por costumbre y se llama justicia, creciendo en la injusticia.

¿Dónde se encuentra un hombre con derecho a tener posesión? ¿Cómo puede poseerse una cosa que nunca permanece, que se agarra de vez en cuando felizmente, y se arroja a sí misma de nuevo como un niño que juega a la pelota?

Tan poco como puede un capitán fijar la Niké a la proa del barco, si la frívola esencia de la diosa de repente la arranca con el brillante viento de la mar encrespada.

No más puede cualquiera de nosotros llamar a la mujer que nunca ha de vernos de nuevo, y se va en una estrecha cinta de su destino, sin accidente alguno, como por un milagro: el oficio y el ansia tendría de la culpa.

Pues esto sí que es culpa, si es que existe la culpa:
no aumentar de un amor la libertad por cima
de cuantas libertades uno lleva consigo.

Cuando amamos tenemos sólo eso: dejarnos
libres, pues sujetarnos es demasiado fácil
y no hay necesidad de aprender cómo hacerlo.
¿Sigues ahí? Contesta. ¿En qué rincón te encuentras?
Tanto has sabido tú de todo que te fuiste
abierta como un día que empieza a amanecer.

Las mujeres padecen: amar es estar solo,
y a veces los artistas sienten en su trabajo
que deben transformarlas en el sitio en que aman.

Tú empezaste ambas cosas; ambas están en eso
que deforma la fama que te arrastra. Tú estabas
lejos de toda fama. Tú eras invisible;
cogiste suavemente tu belleza al igual
que en una gris mañana de un día laborable
se arría una bandera, como un largo trabajo
que aún no ha sido hecho; pese a todo, aún no.

Si estás aún ahí, si queda aún algún sitio
en esta oscuridad, en el que resonar
pueda sobre las ondas sonoras tu sensible
espíritu, y que agita en la noche una voz
aislada, en la corriente de una elevada estancia,
escucha: ayúdame. Ves que nos deslizamos,
sin que sepamos cuándo, desde nuestro progreso
en algo que nosotros no intentamos: allí,
como si fuera un sueño, quedamos enredados
y morimos allí sin haber despertado.

Nadie va más allá. A todo el que levanta
su sangre en un trabajo de larga duración
le puede suceder que no consiga alzarla
por más tiempo, y ya inútil, descienda por su peso.
Pues hay en algún sitio una animosidad
antigua entre la vida y nuestro gran trabajo.
Ojalá yo la vea y ella me diga: ayúdame.

No regreses. Si puedes, sé un muerto como todos.
Siempre están ocupados. Pero sí, ayúdame,
sin que eso te distraiga, como a veces también
me ayuda lo que está más lejos de mí mismo.

Traducción de FELIPE R. AYUSO.

RÉQUIEM POR LA MUERTE DE UN NIÑO

Qué de nombres me he grabado
y ahora, desde hace ya tanto tiempo y desde lejos
que he reconocido al perro, a la vaca, al elefante
y luego a la cebra, ay, ¿y para qué?

Aquel que ahora me sostiene
asciende como un nivel de agua
por encima del todo. ¿Es esto la calma,
el saber que uno existió cuando
no se abrió paso a través de objetos duros y tiernos
hasta el rostro comprensivo?

Y estas manos apenas comenzadas (1).
.... Vosotros decíais a veces: él promete...
Sí, yo prometí, pero lo que os prometí
ya no me intimida ahora.

A veces me sentaba largo rato junto a la casa
y seguía con la vista a un pájaro.
¡Oh, si se me hubiese permitido llegar a ser eso, ese mirar!
Esto me llevaba y me elevaba;
mis cejas quedaban muy arriba. No quería a nadie.

Pues querer era temor, ¿comprendes?
Entonces yo no era nosotros
y era mucho más grande que un adulto
y era
como si yo mismo fuese el peligro
y dentro de él
el núcleo.

Un pequeño núcleo; de buena gana se lo concedo al viento
y a las calles. Me deshice de él.

Porque nunca creí que estuviésemos todos sentados,
tan juntos. Mi palabra de honor.

Vosotros hablábais y reíais y sin embargo ninguno estaba
en el hablar ni en el reír. No.

Mientras todos vosotros vacilábais
no vacilaba ni el azucarero ni la copa llena de vino.

La manzana yacía. Qué bueno era a veces
tocar la manzana firme y plena,
la mesa fuerte, las silenciosas tazas del desayuno,
las buenas: cómo tranquilizaban el año todas ellas.

Y también mi juguete era bueno conmigo a veces.
Él podía ser casi tan confiable como las otras cosas;
sólo que no tan reposado.

Y así él estaba en un constante despertar,
como en medio entre mi sombrero y yo.

Ahí había un caballo de madera, ahí un gallo,
ahí estaba la muñeca con una sola pierna;
yo hice mucho por ellos.
Hice pequeño el cielo, cuando ellos lo veían,
porque eso lo entendí precozmente: cuán solo
está un caballo de madera. ¡Que uno pueda hacer esto!:
un caballo de madera de cualquier tamaño.

Se pinta y después uno lo tira
y él recibe los golpes del auténtico camino.

¿Por qué no era mentira llamar a esto “caballo”?
Porque uno mismo se sentía un poco como caballo:
se ponía melenudo, nervudo, cuadrúpedo
(¿para convertirse en hombre un día?).

¿Pero es que no era uno a la vez,
por él, un poco de madera
y no llegó a ser duro en el silencio
y no puso una cara reducida?
Ahora casi creo que siempre nos hemos intercambiado.

Si veía el arroyo, cómo murmuraba yo entonces,
y si murmuraba el arroyo, entonces yo saltaba hacia él.

Cuando veía un sonar, yo sonaba (2)
y cuando algo sonaba, yo mismo era su causa.

Así es como yo importuné al todo,
y ciertamente el todo estaba satisfecho sin mí
y se tornaba más triste adornado conmigo.
Ahora estoy de pronto re-tirado.

¿Empieza un nuevo aprendizaje, un nuevo preguntar?
¿O debo decir ahora
cómo está todo entre vosotros? Entonces tengo miedo.

¿La casa? Nunca la comprendí del todo.
¿Los cuartos? Ay, había ahí tantas cosas.

Tú, madre, ¿quién era realmente el perro?
Y hasta el hecho de encontrar bayas en el bosque
me parece ahora un hallazgo milagroso.

.....

Sí, tienen que ser niños muertos
los que vienen a jugar conmigo.

Porque siempre morían algunos.
Primero se quedaban en cama en el dormitorio
al igual que yo lo estuve y nunca llegaban a sanar.

Sano... ¡Cómo suena esto aquí! ¿Tiene algún sentido todavía?
Allí donde estoy no hay, creo yo, nadie que esté enfermo.
Desde mi dolor de garganta pasó ya tanto tiempo.
Aquí cada uno es como un elixir fresco.
Pero no he visto aún a los que nos han de beber (3).

.....

NOTAS:

1. En el original dice “Und diese angefangenen Hände”, cuya traducción literal sería “Y estas manos comenzadas”. Por musicalidad hemos agregado el adverbio “apenas”, que no cambia en nada el sentido; por el contrario, acentúa el carácter de lo recién comenzado que tienen las manos, vale decir, la capacidad de acción de un niño.

2. La frase “Cuando veía un sonar”, que parece un sinsentido, no es un error tipográfico o del traductor. El poeta usa expresamente el verbo “ver” y no “oír” o “escuchar” un sonido. Otra vez la polivalencia de los sentidos, como en

la *Décima Elegía*, cuando la lechuza “dibuja suave en el nuevo / oído del muerto, el contorno indescriptible...”, vale decir, el muerto escucha no sólo el ruido, sino su línea, o en la poesía “A la música”, cuando el paisaje se hace “audible”.

3. En el original “Noch hab ich, die uns trinken, nicht gesehen”, cuya traducción literal sería “No he visto aún a los que nos beben”. Hemos cambiado “que nos beben” por “que nos han de beber”, por tres razones. En primer lugar, porque del contexto se desprende que el acto de ser bebido no ha ocurrido todavía (“no he visto aún...”). En tercer lugar, porque el tiempo presente en los verbos alemanes tiene una extensión temporal mayor que en los otros idiomas occidentales, entre otras razones, porque incluye el gerundio, el cual, aun cuando como forma verbal existe, prácticamente no se usa.

Traducción de OTTO DÖRR ZEGERS

4. MIGUEL HERNÁNDEZ, POETA DE LA VIDA Y DE LA MUERTE

1. Frente de Castuera, 1937

A mediados de febrero de 1937 Miguel Hernández es destinado al frente de Castuera, mientras trabajaba en Jaén como jefe del Altavoz del Frente Sur¹. Un mes después, el nueve de marzo de 1937, se casa en Orihuela con Josefina Manresa, y tres meses más tarde, el 13 de junio de 1937, llega a su destino extremeño. Allí redacta algunos de los poemas del libro *Vientos del pueblo*, y desde allí escribe a Josefina seis cartas entre el 14 y el 19 de junio de 1937². Las cartas a Josefina de julio y agosto están fechadas en Valencia, y las de septiembre en París, Estocolmo, Moscú, Leningrado y Kiev.

Miguel Hernández colaboró con el periódico del PCE *Frente extremeño*, de Castuera, que se publicó entre el 20 de junio y el 25 de julio, con una frecuencia de dos números por semana. En esos escritos y en algunos de sus poemas habla de la guerra, de los ideales políticos, de su pasión por España, y apenas habla de Castuera. En las cartas a Josefina, tampoco. Todas son efusiones amorosas del mismo tono cálido que sus poemas. Son su diario de un poeta recién casado. Aquí no habla de la guerra. La guerra allí tuvo un frente contante en la provincia de Badajoz desde 1936 a 1939. Cruzaba las comarcas la Campiña Sur y de la Serena, y trazaba una línea móvil que enlazaba los pueblos de Azuaga, Granja de Torrehermosa, Malcocinado, Castuera, Cabeza de Buey, Medellín y otros más hacia el norte.

1 Conferencia pronunciada en las JORNADAS: "Miguel Hernández: su huella. Año hermandiano 2010", Castuera, 26 de octubre de 2010. Publicado en *Tinta China*, Año XI • Número doble: 15 y 16 • Sevilla, Agosto de 2012 •

2 Son las cartas numeradas 106 a 111 en la edición de la *Obra Completa*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, vol 2, pp.2506-2511.

También en la primavera de 1937 se encontraba en aquella línea del otro lado del frente un soldado dos años más joven que Miguel Hernández, destinado en el cuerpo de sanidad del ejército de Queipo de Llano, Juan Antonio Choza Ferrer, mi padre. También él escribía desde allí cartas a su novia, Encarnación Armenta Camacho, mi madre, que las recibía y contestaba en Sevilla.

Juan Antonio no tenía ideales políticos que le llevaran a impulsar ningún tipo de conflicto bélico. Era desde que tuvo uso de razón pacifista. Estudió medicina, y aunque salió excedente de cupo del servicio militar por sorteo, en las levas de guerra fue destinado al frente como practicante, como sanitario. No disparó nunca un tiro, y paso los tres años de guerra curando heridos y enfermos.

Desde Castuera le devolvieron a Encarnación una de las cartas que había escrito a Juan Antonio. Su hermana Isabel se la guardó para que ella no la viera. Que devolvieran una carta dirigida a un soldado en el frente no era un buen presagio. Tiempo después recibió carta de Juan Antonio. Habían estado sitiados por el ejército de la República, Fueron días muy angustiosos. Pasaron mucha hambre porque se quedaron sin víveres, y, sobre todo, pasaron mucha sed. Tanta que Juan Antonio, al borde de la desesperación, había llegado a beber agua oxigenada y se le había llenado la boca de espuma, había llegado a beber la propia orina destilada a través de algodones, y había tenido que limpiar la boca y el sudor de los enfermos sedientos también con agua oxigenada del botiquín.

Por fin levantaron el sitio y llegaron refuerzos. Con ellos llegaba Rafael, hermano menor de Juan Antonio, suboficial del ejército de Andalucía y le ayudó. Le escuchó que tenía hambre, mucha hambre. Le llevó a la cantina de suboficiales y le pidió al cantinero que sirviera un par de huevos fritos al soldado. Se los tomó. ¿Quieres más? Sí. Así otra vez y otra, hasta siete. Catorce huevos fritos. Tenías mucha hambre. Si, mucha.

Más tarde Juan Antonio salió del frente de Extremadura y fue destinado a un campo de concentración en la retaguardia, a la custodia de un batallón de prisioneros gudarís. Después acabó la guerra y volvió a Sevilla.

Rompí su diario de guerra cuando dos de sus hijos lo estaban mecanografiando. Quería enterrar la guerra. No quería que sus recuerdos sirvieran para que nadie odiara a nadie. Intentó siempre olvidarla. Pero sin embargo no se olvidaba de Castuera. Cantaba de vez en cuando una canción que quedó para siempre entre mi repertorio infantil:

“Adiós, Castuera
que las chicas guapas son, guapas son
adiós, Castuera
adiós Cabeza de Buey”.

La humanidad profunda y densa respiraba a ambos lados del frente, y dejaba sus latidos en otros corazones que ahora trabajan en nosotros y en nuestros hijos, y que ya no se enfrentarán en conflictos fratricidas. Miguel y Juan Antonio pueden decir al unísono

“He prolongado el eco de sangre a que respondo”.

Miguel y Juan Antonio deambularon por el sur de España y lo recorrieron. Cuando acabó la guerra y, en 1942, se casó, Juan Antonio se instaló como médico en Villafranca de los Barros, y en 1951 se trasladó a Nerva, en la cuenca minera de Riotinto.

Durante los años 40 y 50, en las dos décadas siguientes a la guerra, en las que los españoles padecieron mucha miseria, hambre, enfermedades, falta de atención sanitaria y educativa, falta de infraestructuras de comunicación, falta de información y de libertad informativa, los médicos que salían de las universidades se repartían por el territorio nacional y trabajaron construyendo con mucha abnegación y pocos medios la Seguridad Social. Esa Seguridad Social de la que ahora tanto se enorgullecen, y con razón, España y los españoles. En esos años Juan Antonio, como buena parte de sus compañeros de profesión, libraron algunas batallas importantes, de las cuales las más contundentes y benéficas fueron la erradicación de la tuberculosis y el paludismo de la superficie peninsular. Por su parte, Encarnación, durante las mismas fechas y por lo mismos territorios, también libro, en calidad de maestra nacional, otra de las batallas claves contra la miseria de los españoles, a saber, la batalla para erradicar el analfabetismo.

En este punto, las vidas de Juan Antonio y Encarnación tuvieron bastante analogía con la de Miguel Hernández, porque Miguel, no en las décadas posteriores a la guerra por desgracia, pero sí en la anterior, también libró la batalla por erradicar la incultura y la ignorancia de las tierras y los pueblos de la península.

Antes de que estallara la contienda, Miguel Hernández participó en tres misiones pedagógicas, en las de Cartagena, Salamanca y La Mancha. La primera fue en 1933 en Cabo de Palos, a donde Carmen Conde y su marido, Antonio Oliver, llamaron al poeta para colaborar con la Universidad Popular de Cartagena, y donde él realizó tareas de recitador, bibliotecario y músico.

La segunda misión fue en 1935 en Salamanca, y la tercera en marzo de 1936 en La Mancha. Por esas fechas, Miguel viajaba por las tierras de don Quijote recopilando información para la enciclopedia taurina de José María de Cossío, y alternaba su actividad de recopilador con la de recitador y bibliotecario en las misiones. Cossío le pagaba el mismo jornal que le abonaron por su tarea pedagógica, a saber, 10 pesetas diarias. Así consta en algunas de las

cartas de escribe con membrete del Hotel Castilla de Puertollano durante el mes de marzo³.

Las misiones pedagógicas pretendían acercar la cultura a las zonas rurales más desfavorecidas de principios del siglo XX. Durante el gobierno de la segunda república estas misiones se implantan de una forma efectiva, participando en ellas maestros, poetas y artistas de la época: Cossío, Antonio Machado, Pedro Salinas, Miguel Hernández y otros.

El poeta de Orihuela contribuyó a la educación ciudadana de muchos campesinos españoles, analfabetos o deficientemente escolarizados, con una débil conciencia social, política y cultural, y con un horizonte restringido, que escasamente les capacitaba para una vida urbana, y no digamos nacional. Para la mayoría de ellos Europa todavía no significaba nada.

Las misiones tenían precisamente la función específica de abrir las mentes de los campesinos y aldeanos a esa cultura difusa que transmite la vida urbana: información sobre inventos y eventos de otros países, otros continentes, a través de escaparates, cines, teatros, periódicos, presentación de obras de arte, etc., en unos ámbitos donde no existían medios de comunicación social de ninguna clase.

Algunas fotografías de la época, algunos videos rudimentarios, y posteriormente algunas películas, recogen las caras de asombro de aquellos campesinos que nunca habían contemplado una película, ni escuchado una pequeña orquesta, ni una representación teatral.

La pasión por promocionar y enseñar, por mejorar las condiciones materiales de vida, ampliar los horizontes mentales e insuflar ilusión en las almas de algún modo cerradas sobre su terruño, eso es lo que hermana a Miguel Hernández y tantos colegas suyos de las décadas de los 20 y los 30, con las de Juan Antonio y Encarnación y tantos colegas de ellos en las décadas de los 40 y los 50. Porque por debajo del signo ideológico que los gobiernos dieron a las actividades fundamentales de sus ciudadanos, los hombres y las mujeres de las tierras extremeñas y andaluzas lucharon por dar a sus hijos una vida lo más digna que ellos pudieron en los momentos en que les tocó vivir.

2. Las fronteras de lo telúrico

Y ahora, después de haber desplegado sobre la tierra que nos ampara y nos alimenta, el recuerdo de las personas que veneramos y que nos enseñaron,

3 Miguel Á. Nepomuceno “Miguel Hernández participó en tres misiones pedagógicas” Diario de León, 14/02/2010, <http://www.diariodeleon.es/noticias/noticia.asp?pkid=507974>

llega el momento de hablar de la poesía del Miguel Hernández, y de lo que significa en nuestras vidas.

Un poeta es un ser agraciado y afortunado, con que la naturaleza regala de vez en cuando a los humanos, para que les enseñe lo que sienten y viven, para que lo digan, lo hagan claro, luminoso, transparente y reproducible, para que graben en esa especie de disco o cinta que son las palabras, un sentimiento único, una vivencia de un determinado vigor y de una precisa vibración, de manera que al pasar por ellas una herramienta lectora como una aguja de zafiro, un rayo laser, o más sencillamente la voz humana, se vuelva a producir, se reproduzca, el mismo sentimiento, la misma vivencia.

La poesía es ese truco del alma mediante el cual lo más valioso de lo vivido no cae perdido en el pasado, sino que se salva en esa región de la eternidad que es la palabra. Y por eso gracias a ella podemos volver a vivir lo mejor de lo que hemos vivido, como a veces consiguen también algunas buenas fotografías y cuadros, algunas buenas esculturas, algunas buenas canciones, algunos buenos videos y películas.

Pero cada poeta es diferente, tiene un sensibilidad distinta y una expresión particularmente suya. Un estilo absolutamente personal, como los pintores y los músicos. Y vive y dice las cosas de una manera que es exclusivamente suya. Por eso siempre hay unos poetas con los que sintonizamos más que con otros, porque sienten de un modo más parecido a como nosotros sentimos, valoran de un modo más semejante al nuestro, y dicen más lo que a nosotros nos hubiera gustado decir pero que nosotros ni imaginábamos que podría expresarse así.

Hecha esta pequeña aclaración sobre lo que es la poesía y lo que hacen los poetas, puede declararse a continuación que Miguel Hernández es el más telúrico de los poetas que escriben en lengua castellana, y uno de los poetas más telúricos de la literatura de todos los tiempos y lenguas.

El adjetivo castellano “telúrico” deriva del sustantivo latino *tel-us, tel-uris*, que significa tierra. Telúrico significa terrestre, terrenal, en el sentido en que se contrapone lo terrenal a lo espiritual, a lo fantástico, a lo imaginario, a lo soñado, a lo romántico. Telúrico significa lo denso, lo fuerte, lo vital, lo profundo, como contrapuesto a lo suave, etéreo, desvaneciente, superficial. También significa lo fecundo, lo caliente, lo comestible y lo potable, lo asible, frente a lo incoloro, inodoro e insípido. Lo raudo y apasionado frente a lo lento y casi indiferente.

La acumulación de adjetivos ilustra débilmente los rasgos del poeta, que no quedan nítidamente perfilados en su telúrica contundencia hasta que se le compara con otros poetas que también cantan a la tierra y al mar, a sol y a las flores, a la mujer y a la vida, pero lo hacen más bien en clave humanista como

Machado, naturalista y surrealista como Neruda, costumbrista como Lorca o sentimental nostálgica como Juan Ramón.

De todos estos poetas recibe Miguel influencias, con casi todos ellos mantuvo correspondencia y con todos se relacionó muy amistosamente. Y puede decirse que su poesía tiene sus fronteras telúricas más propias en los momentos en que linda con la de ellos.

De todos los asuntos sobre los que la poesía puede tratar, los más telúricos son los de la naturaleza viva. Vegetación, agua, animales, primavera y verano, otoño e invierno, vida y muerte. Porque en el planeta tierra se da agua, vegetación, vida y muerte. De manera que la vida y la muerte son, por excelencia los temas de la poesía telúrica.

Machado y Neruda son poetas que describen la naturaleza, la vida y la muerte. Pero Machado y Juan Ramón son poetas de tonos otoñales, nostálgicos, soñadores, que pintan con tonos pastel y que gustan de la sfumatura, de lo difuso. Lorca es un poeta que canta la vida del pueblo, y que dibuja la naturaleza según queda asumida en los avatares de sus gentes.

Y Neruda es un poeta que canta la naturaleza en primavera y en verano, la vida en toda su pujanza, pero más que un poeta telúrico es un poeta oceánico, sideral, cósmico, y que canta la epopeya del cosmos.

Miguel Hernández es un poeta que canta la vegetación mediterránea, en primavera y en verano, y el agua del mar y de la lluvia, los surcos del arado, los almendros, las higueras, la miel y las abejas, las palmeras y los limoneros, el toro en su vitalidad y en su muerte, el sexo, la mujer, el hijo. Todo eso en su vida y en su muerte.

Todas esas peculiaridades de nuestros poetas, se perciben mejor mediante pequeñas muestras representativas de sus obras.

Cuando Machado describe paisajes, a la llanura le brota alma en *La tierra de Alvargonzález*:

¡Oh tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma! (Versos 563-566)

Cuando Neruda describe América, los montes y la vegetación componen un gigantesco poema épico en el *Canto General*:

América arboleda,
zarza salvaje entre los mares,

de polo a polo balanceabas,
tesoro verde, tu espesura.

Germinaba la noche
en ciudades de cáscaras sagradas,
en sonoras maderas,
extensas hojas que cubrían
la piedra germinal, los nacimientos.
Útero verde, americana
sabana seminal, bodega espesa,
una rama nació como una isla,
una hoja fue forma de la espada,
una flor fue relámpago y medusa,
un racimo redondeó su resumen,
una raíz descendió a las tinieblas.

Cuando Lorca habla de las higueras y la pitas, los montes y las noches se llenan de fantasía gitana en el *Romance sonámbulo*:

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Y cuando Juan Ramón habla del *Álamo blanco*, su alma y el árbol se entrelazan en una unidad de serena e íntima nostalgia:

Arriba canta el pájaro y abajo canta el agua.
(Arriba y abajo, se me abre el alma).

Entre dos melodías la columna de plata.
Hoja, pájaro, estrella; baja flor, raíz, agua.
Entre dos conmociones la columna de plata.
(Y tú, tronco ideal, entre mi alma y mi alma).

Mece a la estrella el trino, la onda a la flor baja.
(Abajo y arriba, me tiembla el alma).

Pero cuando Miguel Hernández habla del paisaje, de los árboles, del cielo, del mar o de la tierra, lo que hay es estricta y sobriamente mar, tierra, aire, árboles y flores, que no están invadidos por su alma, ni por la historia, ni por las costumbres, ni quedan borrosos entre la niebla o la nostalgia, ni desfilan como en grandes demostraciones de poder.

Cuando Miguel habla de la tierra, la tierra es tierra, como lo es para los judíos. La comprende a ella misma por ella misma, y la celebra.

La palmera levantina,
la columna que camina.
La palmera... la palmera...

La palmera levantina,
la que otea la marina,
la mediterránea era.

la que atrapa la primera
ráfaga de primavera
la primera golondrina.

La que araña los luceros
y se ciñe los encajes
de las nubes a los zancos datileros.

La que brinda sol en grano al verderol.
La que se arroja de bruces contra el Sol.

El magnífico incensario
que se mece solitario.

La palmera... la palmera...

Al final de una colina,
contra azul extraordinario...
¡la palmera levantina!

La palmera lo primero
que vé el ojo marinero
de los mares de Levante.

La palmera la que encuna
al arcángel de la luna,
¡la palmera de Alicante!

Vedla, fina,
palpitar en el confín.
Vedla, presa, en la retina
de Azorín.

La palmera... la palmera...

Como manos compañeras,
al dejar mis anchos valles
y marchar de una mentira bella en pos, como manos,
desde fondos de horizontes y colinas
me dijeron las palmeras
levantinas,
“¡adiós!”

Pero todavía en el amor y el erotismo se percibe con más fuerza el rasgo telúrico de la poesía de Miguel, en contraste con sus otros compañeros.

Machado ama y contempla en los ojos de la mujer las noches y los campos, divaga enamorado por los cielos y la tierra.

INVENTARIO GALANTE

Tus ojos me recuerdan
las noches de verano,
negras noches sin luna,
orilla al mar salado,
y el chispear de estrellas del cielo negro y bajo.
Tus ojos me recuerdan
las noches de verano.

Y tu morena carne,
los trigos requemados
y el suspirar de fuego
de los maduros campos.

Neruda se entrega a las vicisitudes del amor y levanta las pasiones más fuertes en una épica y una dramática de la carne que desbordan lo humano y lo terreno.

CANCIÓN DESESPERADA

Te ceñiste al dolor, te agarraste al deseo.
Te tumbó la tristeza, todo en ti fue naufragio!

Hice retroceder la muralla de sombra,
anduve más allá del deseo y del acto.

Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí,
a ti en esta hora húmeda, evoco y hago canto.

Como un vaso albergaste la infinita ternura,
y el infinito olvido te trizó como a un vaso.

Era la negra, negra soledad de las islas,
y allí, mujer de amor, me acogieron tus brazos.

Era la sed y el hambre, y tú fuiste la fruta.
Era el duelo y las ruinas, y tú fuiste el milagro.
Ah mujer, no sé cómo pudiste contenerme
en la tierra de tu alma, y en la cruz de tus brazos!

Mi deseo de ti fue el más terrible y corto,
el más revuelto y ebrio, el más tirante y ávido.

Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
aún los racimos arden picoteados de pájaros.

Oh la boca mordida, oh los besados miembros,
oh los hambrientos dientes, oh los cuerpos trenzados.

Oh la cópula loca de esperanza y esfuerzo
en que nos anudamos y nos desesperamos.

Lorca protagoniza un erotismo travieso y transgresor, juguetón y flamenco en el paisaje y la noche gitana.

LA CASADA INFIEL

En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído,

como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.

Juan Ramón apenas da un beso temblando de emoción en el poema
“Adolescencia”:

Le dije que iba a besarla;
Bajó, serena los ojos
Y me ofreció sus mejillas,
Como quien pierde un tesoro.

Caían las hojas muertas,
En el jardín silencioso,
Y en el aire erraba aun
Un perfume de heliotropos.

En el amor y el erotismo Miguel es absolutamente directo, inmediato, esencial, sin distraerse en el contexto ni en la ornamentación, sin divagar por los cielos ni la tierra, sin epopeya, y toda la suavidad y la ternura vienen provocadas por la carne de la mujer y vuelven a ella. Son las que emanan del puro y contundente acto del amor. Así es en la *Canción del esposo soldado*:

He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

Morena de altas torres, alta luz y ojos altos,
esposa de mi piel, gran trago de mi vida,
tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos
de cierva concebida.

Ya me parece que eres un cristal delicado,
temo que te me rompas al más leve tropiezo,
y a reforzar tus venas con mi piel de soldado
fuera como el cerezo.

Así se perfila la poesía de Miguel Hernández como terrenal, hebraica, extrayendo de esta palmera, de esta higuera, de esta mujer y de estos pechos toda su fuerza y su poderío pasional, sin ir a buscarla en las mareas o en las noches, y haciendolas circular y emanar de esa higuera y esos pechos.

El carácter telúrico de la poesía de Miguel, además de poderse percibir en la descripción del paisaje y del erotismo, se expresa de modo paradigmático en sus castos a la vida y a la muerte.

3. El poeta de la vida

El canto a la vitalidad, a la vida, puede registrarse en la poesía de Miguel, en primer lugar, en los múltiples poemas a la animalidad del toro. Esos poemas tienen su relación con la enciclopedia taurina de José María Cossío, para la que trabajó el poeta, como se ha señalado, y con el conjunto de sonetos al toro que publicara años más tarde Rafael Morales, en los cuales se prolonga el eco de la voz de Miguel Hernández⁴. La vitalidad del toro aparece así:

EL RAYO QUE NO CESA

Silencio de metal triste y sonoro,
espadas congregando con amores
en el final de huesos destructores
de la región volcánica del toro.

Una humedad de femenino oro
que olió puso en su sangre resplandores,
y refugió un bramido entre las flores
como un huracanado y vasto lloro.

4 Miguel d'Ors, *Los 'Poemas del toro'* de Rafael Morales, Eunsa, Pamplona, 1974.

De amorosas y cálidas cornadas
cubriendo está los trebolares tiernos
con el dolor de mil enamorados.

Bajo su piel las furias refugiadas
son en el nacimiento de sus cuernos
pensamientos de muerte edificados.

En segundo lugar, y después del canto a las energías vitales del animal ibérico por excelencia, la pujanza vital aparece en el despertar del deseo erótico.

EL RAYO QUE NO CESA

Me tiraste un limón, y tan amargo
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.

Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió una mordedura
de una punta de seno duro y largo.

La fuerza de la vida vuelve a aparecer en uno de los momentos esenciales de la actividad erótica, en el beso.

EL RAYO QUE NO CESA

¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria
del privilegio aquel, de aquel aquello
que era, almenadamente blanco y bello,
una almena de nata giratoria?

Recuerdo y no recuerdo aquella historia
de marfil expirado en un cabello,

donde aprendió a ceñir el cisne cuello
y a vocear la nieve transitoria.

Recuerdo y no recuerdo aquel cogollo
de estrangulable hielo femenino
como una lacteada y breve vía.

Y recuerdo aquel beso sin apoyo
que quedó entre mi boca y el camino
de aquel cuello, aquel beso y aquel día.

La vida aparece en el diálogo puramente táctil y gestual, silencioso y ciego, de complicidad y lucha, en que consiste la actividad erótica.

EL RAYO QUE NO CESA

Al derramar tu voz su mansedumbre
de miel bocal, y al puro bamboleo,
en mis terrestres manos el deseo
sus rosas pone al fuego de costumbre.

Exasperado llego hasta la cumbre
de tu pecho de isla, y lo rodeo
de un ambicioso mar y un pataleo
de exasperados pétalos de lumbre.

Pero tú te defiendes con murallas
de mis alteraciones codiciosas
de sumergirse en tierras y océanos.

Por piedra pura, indiferente, callas:
callar de piedra, que otras y otras rosas
me pones y me pones en las manos.

El canto a la vida es canto a su fuente, a la mujer, y el canto a la mujer entonces es canto al valor supremo, canto a lo más absoluto que el varón puede ver y tocar, oler y gustar, percibir y gozar.

YO NO QUIERO MÁS LUZ QUE TU CUERPO ANTE EL MÍO

Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío:
claridad absoluta, transparencia redonda.
Limpidez cuya extraña, como el fondo del río,
con el tiempo se afirma, con la sangre se ahonda.

¿Qué lucientes materias duraderas te han hecho,
corazón de alborada, carnación matutina?
Yo no quiero más día que el que exhala tu pecho.
Tu sangre es la mañana que jamás se termina.

No hay más luz que tu cuerpo, no hay más sol: todo ocaso.
Yo no veo las cosas a otra luz que tu frente.
La otra luz es fantasma, nada más, de tu paso.
Tu insondable mirada nunca gira al poniente.

Claridad sin posible declinar. Suma esencia
del fulgor que ni cede ni abandona la cumbre.
Juventud. Limpidez. Claridad. Transparencia
acercando los astros más lejanos de lumbre.

Claro cuerpo moreno de calor fecundante.
Hierba negra el origen; hierba negra las sienas.
Trago negro los ojos, la mirada distante.
Día azul. Noche clara. Sombra clara que vienes.

Yo no quiero más luz que tu sombra dorada
donde brotan anillos de una hierba sombría.
En mi sangre, fielmente por tu cuerpo abrasada,
para siempre es de noche: para siempre es de día.

El canto a la vida en su fuente, en su inicio, en su germinación y en su fructificar, da paso también al canto a la vida en su fruto ya cuajado, maduro y suelto, en el canto al amor de la madre por el hijo apenas nacido, que es también, y tanto o más que la mujer, vida.

NANA DE LA CEBOLLA

Una mujer morena
resuelta en lunas
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete niño
que te traigo la luna
cuando es preciso.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.

Por último, y de modo inexorable, junto a la vida aparece la muerte como lo más terrenal y propio de los seres humanos. Los antiguos griegos se designaban a sí mismos y a todos los hombres como “nosotros, los mortales”, los que tienen una vida que termina, por contraposición a los dioses, “los inmortales”, los que tienen una vida que no termina, y son eternamente felices.

4. El poeta de la muerte

Miguel Hernández percibe y siente la muerte como la mayor tragedia que vive el ser humano. Una tragedia insoportable, que tiñe de tonos sombríos toda su vida y toda su poesía, y que solo admite como paliativos el consuelo de que la vida propia haya servido para dar una vida mejor a su gente, a su pueblo, a

su patria. En segundo lugar, la muerte tiene como consuelo, igual que para los judíos, el pervivir en la descendencia, en una descendencia numerosa y larga.

Todos los registros del dolor de la muerte aparecen en los poemas de Miguel Hernández. El de la muerte del toro, del amigo, de los compañeros de guerra, del hijo y de él mismo.

“Algún día se pondrá el tiempo amarillo sobre mi fotografía”, *El rayo que no cesa*.

El dolor de la muerte del toro se expresa en:

EL RAYO QUE NO CESA

El toro sabe al fin de la corrida,
donde prueba su chorro repentino,
que el sabor de la muerte es el de un vino
que el equilibrio impide de la vida.

Respira corazones por la herida
desde un gigante corazón vecino,
y su vasto poder de piedra y pino
cesa debilitado en la caída.

Y como el toro tú, mi sangre astada,
que el cotidiano cáliz de la muerte,
edificado con un turbio acero,

vierte sobre mi lengua un gusto a espada
diluida en un vino espeso y fuerte
desde mi corazón donde me muero.

El dolor por la muerte del amigo queda recogida de modo insuperable en la *Elegía a Ramón Sijé*, donde se niega todo consuelo posible y donde la rabia, la impotencia y la desesperación aparecen tal como son:

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

.....

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

El dolor por la muerte en el frente de los compañeros de combate se expresa con la aceptación de un mínimo y resignado consuelo:

SENTADO SOBRE LOS MUERTOS

Sentado sobre los muertos
que se han callado en dos meses,
beso zapatos vacíos
y empuño rabiosamente
la mano del corazón
y el alma que lo mantiene.
Que mi voz suba a los montes
y baje a la tierra y truene,

eso pide mi garganta
desde ahora y desde siempre.

Acércate a mi clamor,
pueblo de mi misma leche,
árbol que con tus raíces
encarcelado me tienes,
que aquí estoy yo para amarte
y estoy para defenderte
con la sangre y con la boca
como dos fusiles fieles.

El dolor por la muerte del hijo es tan intenso que no deja resquicio para la rabia ni para la desesperación, porque en esos sentimientos hay todavía un poco de fuerza, y el dolor por la muerte del hijo no deja ninguna, absolutamente ninguna.

Solo queda un poco de consuelo en la descendencia, en los frutos del sexo y del amor, en esa prolongación del eco de la sangre a la que la propia vida responde también como un eco, en los hijos

MUERTE NUPCIAL

Cuanto más se miraban más se hallaban: más hondos
se veían, más lejos, y más en uno fundidos.
El corazón se puso, y el mundo, más redondos.
Atravesaba el lecho la patria de los nidos.

Entonces, el anhelo creciente, la distancia
que va de hueso a hueso recorrida y unida,
al aspirar del todo la imperiosa fragancia,
proyectamos los cuerpos más allá de la vida.
Espiramos del todo. ¡Qué absoluto portento!
¡Qué total fue la dicha de mirarse abrazados,

desplegados los ojos hacia arriba un momento,
y al momento hacia abajo con los ojos plegados!

Pero no moriremos. Fue tan cálidamente
consumada la vida como el sol, su mirada.
No es posible perdersnos. Somos plena simiente.
Y la muerte ha quedado, con los dos, fecundada.

Eso es lo último que cumple decir a nosotros, los mortales. Eso es lo que hizo y dijo Miguel Hernández. Lo que enseñó a su paso por nuestra tierra, por levante, Andalucía y Extremadura, por Orihuela y Castuera, el más telúrico de los poetas de lengua castellana.

5. LA ACTITUD RELIGIOSA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: POESÍA Y REVELACIÓN

1. La poesía litúrgica

Ahora se cumplen 50 años del momento en que el galardón del premio Nobel recayó en Juan Ramón Jiménez. Algunas situaciones y acontecimientos de aquel 1956 viven todavía en la memoria de algunos de los que celebramos hoy ese aniversario en la Universidad de Huelva. Podemos abarcar con nuestra memoria el arco de esos 50 años y celebrar no sólo al poeta de Moguer, sino también, y no en menor medida, que el lugar de la celebración pueda ser una universidad, y en una ciudad como es la Huelva de 2006.

Agradezco cordialmente a los organizadores de estas jornadas la invitación a participar en ella, y a hacerlo con un tema como este, *La actitud religiosa de J.R. Jiménez: Poesía y Revelación*¹.

Juan Ramón Jiménez describe su propia actitud religiosa en estos términos: “No es que yo haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado”².

Esa poesía y esa religión es la que han vivido y profesado los grandes poetas de los siglos XIX y XX, que han creado una poesía que puede llamarse, a la vez, litúrgica y mística.

1 El trabajo “La actitud religiosa de Juan Ramón Jiménez: Poesía y Revelación”, se publicó en el libro de Luis Miguel Arroyo Arrayás (coord.), *Juan Ramón Jiménez: poesía y pensamiento*. Huelva: Universidad de Huelva, 2008.

2 Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Aguilar, Madrid, 1957, 30 ed., 20 reimpression, 1979, p. 1341. Si no se dice otra cosa, las citas de JRJ se hacen por esta edición.

Friedrich Heer considera como “una cifra del siglo XIX la temeraria y heroica, trágica y grandiosa, peligrosa y necesaria ‘tentación de los poetas de anunciar de nuevo, con nombres intactos, después y a pesar de los teólogos de profesión, Dios, el hombre y la naturaleza. En la función de mediadores, advertida sólo por íntima vocación, no confirmada por ninguna ordenación consecratoria externa ni por ninguna autoridad del viejo mundo europeo, en este hacer vicariamente las veces de profetas, de teólogos, de sacerdotes, de liturgistas, residen el esplendor y la miseria de los poetas neo-europeos, desde William Blake, Hölderlin y Leopardi, pasando por Rimbaud y Verlaine, hasta Rilke, Valéry, Eliot y Benn”³.

La experiencia de la muerte de Dios no es sólo, como en el caso de Nietzsche, la experiencia del ateísmo, sino también la de quienes, como la mayoría de estos poetas, afirman su fe en Dios al margen de las iglesias y doctrinas institucionales, aún incluso perteneciendo oficialmente a alguna de ellas.

Con todo, los hallazgos de estos poetas no podían ofrecer asilo a los hombres corrientes ni congregarlos. Podían, sí, brindar consuelo y quizá esperanza individualmente, como pueden hacerlo los poetas, pero no el cobijo reconfortante que una Iglesia, una comunidad de creyentes, puede ofrecer a un pueblo que, precisamente por eso, puede sentirse “pueblo de Dios”.

En este sentido, el contexto más propio de *Animal de fondo* (1948) y de *Dios deseado y deseante* (1949), y el que mejor permite comprender la singularidad Juan Ramón, en el conjunto de obras que guardan un aire de familia con la suya, está formado por las obras de Rilke, *Libro de horas*, (1898-1903) y *Elegías de Duino*, (1912-1919), de F. Pessoa, *Oda marítima*, (1915), de Paul Valéry, *El cementerio marino*, (1920) y de T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, (1943, premio Nobel 1948).

En todos estos autores, la actitud religiosa es muy libre, muy sincera, muy laica, y, por eso, muy auténtica. Depende directamente de la inspiración propia de cada uno de ellos, inspiración que, exceptuando quizá el caso de Eliot, no se relaciona con institución religiosa alguna, y carece de cualquier mediación oficial. Por eso tiene las características que Heer señala.

En el caso de Juan Ramón la mediación entre el poeta y Dios la ejercen la luz y los colores de la tierra y el cielo, los aromas, los sonidos, y el propio modo de sentir y vivir todo eso, todo eso que los filósofos medievales llamaban “sensibles propios” y los modernos “cualidades secundarias”, y que

3 K.O. Apel, *Die Idee der Sprache in der tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, H. Bouvier, Bonn, 1963, nota (104) del cap. XII.

nos muestran a la vez que nos ocultan la verdadera y real sustancia de las cosas. Pues bien, esa verdadera y real sustancia de las cosas, de la creación, es para Juan Ramón el creador, o sea, Dios. Dios es la sustancia, la verdadera realidad de esos aromas, luces, colores y sonidos, y de esas sensaciones y sentimientos que el poeta experimenta al contemplar la naturaleza.

Este modo de experimentar a Dios y de describirlo se ha denominado panteísmo, en general, y, en particular, en el caso de Juan Ramón. Pero antes de volver a dictaminar y definir la actitud religiosa de Juan Ramón es imprescindible volver a leer sus poemas, y experimentar cómo suenan ahora en nuestros oídos del siglo XXI.

2. *Animal de fondo* (1948), poemas 1-29

Como se acaba de decir, Dios está y es en la belleza del universo. Está presente y se percibe en la belleza, y no en la miseria y el perdón, ni tampoco en el abismo o en la ausencia, ni en el poder, y eso es un rasgo distintivo tradicional de la mística española del amor y la presencia.

Hay una mística germánica y nórdica, que tiene como paradigma bíblico el libro de la *Sabiduría*, y que se refiere a Dios como el gran ausente, como el abismo insondable, y que lo alcanza mediante la negación. Sus figuras más destacadas son Eckhardt, Silesius, Swedenborg, o Thomas de Kempis. Hay una mística eslava, que tiene como paradigma bíblico el libro de Job, y que encuentra a Dios en la miseria, en la culpa, en el mal y allí lo experimenta como el que perdona, el que brilla entre la miseria y otorga felicidad y redención en medio de ella. Su representante más universal es sin duda Dostoyevski. Y hay una mística española, que tiene como paradigma bíblico el Cantar de los cantares, y que se refiere a Dios como al gran amor que está presente y con cuya presencia radiante se goza.

La mística española recoge la tradición judía, la islámica y la cristiana medieval, y lleva a cabo una interpretación del *Canticum Canticorum* según la cual la unión amorosa del alma con Dios encuentra adecuada expresión en los epitalamios o poemas nupciales, en la unión sexual y en el éxtasis del orgasmo. Así lo expresaron Juan de la Cruz y Teresa de Jesús en su momento⁴.

⁴ Cfr. San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*, en *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, BAC, Madrid, 1978; Cfr. Teresa de Jesús, *Meditaciones sobre los Cantares*, en *Obras completas*, BAC, Madrid, 1979.

Pues bien, Juan Ramón se sitúa en la línea de la mística española, o, más en concreto, en la de una de sus tradiciones, la del gozo ante el esplendor de las dimensiones sensibles de la creación, tan típico de la mística islámica en general, y de su concepción de la bienaventuranza en términos de placer sensible, y tan típica del sufismo en particular.

No se encuentran en las místicas europeas nada parecido a los poemas báquicos del sufismo, esa transcripción de experiencias místicas en términos de embriaguez, de degustación del aroma y el sabor del vino hasta traspasar hasta experimentar la unión con Dios⁵. Pues bien, esta afirmación de la presencia de Dios en lo sensible es uno de los rasgos más característicos de la poesía y de la experiencia religiosa de Juan Ramón.

La comunión de Juan Ramón con Dios tiene, en *Animal de fondo*, cuatro momentos, niveles o frentes: a) comunión con Dios que está en la naturaleza y es ella, b) comunión con Dios que está en la vida del mundo y de los hombres, c) comunión con Dios que estaba presente en la biografía y en la historia personal del poeta, y d) comunión con Dios que habita en el trabajo del poeta y es el decir del poeta.

a) Comunión con Dios que está en la naturaleza y es ella

Dios está en los cuatro elementos, vive en ellos como amor. Dios es el calor del fuego, la frescura del agua, la firmeza de la tierra y el aroma del aire. El cuerpo de Dios son los elementos de la naturaleza, los cuatro elementos, porque están hechos de amor, y tienen la forma del amor.

El amor tiene la forma del cuerpo del hombre y del cuerpo de la mujer y la naturaleza toda se puede ver así como amor realizado en dos cuerpos, el del hombre y el de la mujer.

“Tu eras, viniste siendo, eres el amor
en fuego, agua, tierra y aire,
amor en cuerpo mío de hombre y en cuerpo de mujer,
el amor que es la forma
total y única
del elemento natural, que es el elemento
del todo, el para siempre;”
(*Animal de fondo*, 4, p. 1295)

Para la tradición erótica y mística islámica, cfr. Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, Alianza, Madrid, 1983.

5 Cfr. Ibn al-Fârid, *Poema del camino espiritual*, Hiperión, Madrid, 1989.

No se trata de una figuración mitológica imaginativa. No se trata de representar a Urano y Gea otra vez. Dios no se capta mediante constructos imaginativos, sino directamente mediante los sentidos. Dios se ve, se oye, se huele, en el rumor del mar, y eso proporciona al poeta la certeza de que ya es un ser completo, porque lo que más desea, aquello donde más radica su sí mismo, está presente.

“Ahora yo sé ya que soy completo,
porque tu, mi deseado dios, estás visible,
estás audible, estás sensible
en rumor y en color de mar,
ahora;”
(*AF*, 4, p. 1296)

Este encuentro del poeta con Dios es celebrado por las nubes, que se incendian con ese amor y se convierten en llamas de colores. Los colores, el rojo, el amarillo y el azul, tienen tanta belleza... que son amor, Dios, y cantan el gozo del encuentro con Dios, cantan que Él está ahí, que es lo más alto de lo alto y lo más profundo de lo profundo.

“Todas las nubes arden
porque yo te he encontrado,
dios deseante y deseado;
antorchas altas cárdenas
(granadas, azules, rojas, amarillas)
en alto grito de rumor de luz”.
(*AF*, 5, p. 1297)

El poeta es esperanza, expectativa, deseo de Dios, como la flor es expectativa de fruto. Cuando el poeta encuentra a Dios, pasa de ser flor a ser fruto. Los pétalos se transforman en la envoltura del fruto, cuyo centro pasa a ser el poeta endiosado. Dios es la fruta de mi flor y la comunión entre ambos es plena:

“La fruta de mi flor soy, hoy, por ti,
dios deseado y deseante [...]”
Dios, ya soy la envoltura de mi centro,
de ti dentro”.
(*AF*, 6, p. 1301)

Ahora Dios y la conciencia del poeta se identifican, y los dos en esa unidad celebran el mundo y lo gozan. Dios me es desde dentro de mí, es mi conciencia de mí:

“Tú me llevas, conciencia plena, deseante dios,
por todo el mundo”.
(*AF*, 7, p. 1301)

La unidad de Dios y la conciencia del poeta pueden constituirse como el centro de toda la realidad, de todo el universo, de toda la creación, pero también como el centro de cada cosa. Dios está en cada cosa “por esencia, presencia y potencia” decía la antigua fórmula escolástica, pero aquí aquella expresión no es una proposición teórica, sino una vivencia. Y cada “cosa” en la que está Dios no son solamente las realidades sustanciales, plantas, animales, estrellas, sino también aromas, colores, sonidos. Dios es la unión de los cuatro puntos cardinales en mi centro, que es también su centro:

“Tu vienes con mi norte hacia mi sur,
tu vienes de mi este hacia mi oeste,
tu me acompañas, cruce único, y me guías
entre los cuatro puntos inmortales,
dejándome en su centro siempre y en mi centro
que es tu centro”.
(*AF*, 8, 1302-3)

Dios es la unidad de lo nombrado, el espejo donde se refleja y condensa todo lo luminoso:

“En esta isla que la luna,
tras una nube negra, echa al mar lejano,
estás tú, como espejo caído luna arriba,
por amor a este mar y a quien lo pasa
y por amor al ámbito completo”.
(*AF*, 9, p.1304)

Dios es el azul del fondo del cielo, el azul del agua, del mar, el azul de Moguer. En 1912 Kandinsky había elaborado una teoría de los colores según la

cual el significado del azul es la profundidad (*De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1983), y Miró, en los años anteriores y posteriores a la obra de Juan Ramón, había trabajado una y otra vez con los azules hasta lograr la embriaguez y el éxtasis a través solamente de los tonos, honduras y vibraciones que puede alcanzar ese color de los mares y cielos del mediterráneo.

El azul es a la vez profundidad y transparencia, es el color del horizonte, del último confín, del cielo y el mar, a donde se escapan la vista y el corazón en los paisajes marinos, en las tardes despejadas, en las noches tranquilas. Ese horizonte infinito, ese cielo, es también la morada de Dios, es, al decir de Heidegger, la mejor metáfora y la mejor imagen de la divinidad.

“Concentración de hondo azul del día, hoy
concentración de transparencia azul, [...]
para llevarme en cuerpo y alma
al ámbito de todos los confines,
a ser el yo que anhelo
y a ser el tú que anhelas en mi anhelo”.
(*AF*, 10, p.1305)

Valéry empieza así el *Cementerio marino*:

“Calmo techo surcado de palomas, palpita entre los pinos y las tumbas; mediodía puntual arma sus fuegos ¡El mar, el mar siempre recomenzado! ¡Qué regalo después de un pensamiento ver moroso la calma de los dioses!”.

Expresa la plenitud de ser del azul del mar y del cielo, pero en términos más metafísicos que religiosos en cuanto que el poema de Valéry es un monólogo, un canto monologante, y no un diálogo en clave de plegaria eucarística, en clave de comunión con la naturaleza a la que se le habla de tu porque es un tú.

b) Comunión con Dios que está en la vida del mundo y de los hombres

El poeta es uno con Dios en los colores, sonidos y aromas del sol, del mar, del campo y del cielo, es decir, del fuego, el agua, la tierra y el aire, pero también es uno con Dios en el centro de los anhelos de los hombres, existiendo como el motor del pensamiento de los hombres:

“Si yo he salido tanto al mundo,
ha sido sólo y siempre
para encontrarte, deseado dios,

entre tanta cabeza y tanto pecho
de tanto hombre”.
(*AF*, 11, p. 1306-7)

También Pessoa comulga con ese movimiento de los hombres, pero lo vive como el crecer del gran vacío:

“Los paquebotes que entran de mañana en la barra traen a mis ojos consigo el misterio alegre y triste de quien llega y parte. Traen recuerdos de muelles alejados y de otros momentos de otro modo, de la misma humanidad, en otros puertos. Todo atracar, todo largar de navío, es -lo siento en mí como mi sangre-inconscientemente simbólico, terriblemente amenazador de significaciones metafísicas que perturban en mí quien yo fui... “ (*Oda marítima*)

En Pessoa habita una inocencia infantil desesperada, entrañable, sonriente y sonllorante, como diría Juan Ramón, por todos los hombres, pero en el poeta de Moguer un gozo pleno por una especie de certeza de redención cumplida o algo análogo.

Juan Ramón ha vivido a Dios y con Dios en toda la radiación del azul y la espuma, del rumor de pinos y mares, de cielo y de llanura, y después ha vivido a Dios y con Dios en los movimientos y afanes de cada hombre, de todos los hombres. Dios “en éstasis obrante universal”, es sol a mediodía, y mar y cielo que llega a todos y a todo:

“Y el pleno sol te llena, con su carbón dentro,
como la luna anoche te llenaba,
y cual eras la luna, el sol eres tú solo,
solo pues que eres todo”.
(*AF*, 12, pp. 1308-9)

También Valéry vive la comunión de la naturaleza con los hombres y con él, pero también en términos de cántico en monólogo:

“Sí! Inmenso mar dotado de delirios, piel de pantera, clámide horadada por los mil y mil ídolos solares, hidra absoluta, ebria de carne azul, que te muerdes la cola destellante en un tumulto símil al silencio ¡Se alza el viento!... ¡Tratemos de vivir! ¡Cierra y abre mi libro el aire inmenso, brota audaz la ola en polvo de las rocas! ¡Volad páginas todas deslumbradas! ¡Olas, romped con vuestra agua gozosa calmo techo que foques merodean! (*El cementerio marino*).

c) Comunción con Dios que estaba presente en la biografía y en la historia personal del poeta

Dios se hace presente en los elementos sensibles de la naturaleza. Allí lo encuentra el poeta y desde ese momento se encuentra a sí mismo. En segundo lugar, Dios está presente en los afanes de los hombres, y el poeta vuelve a encontrarlo ahí. En tercer lugar, Dios está en la propia historia del escritor. Esta presente en ella desde el principio, pero aparece ahora que el poeta le ha descubierto y se ha unido con él en la naturaleza y en las vidas de los demás hombres.

Dios es el quehacer del poeta, su oficio, su tarea. Todo lo que hace es percibir y contar formas. De esa manera se cuenta a sí mismo y cuenta a Dios, da cuenta de sí mismo y da cuenta de Dios. Y lo que le queda es una única forma, la de Dios, la de haberle encontrado en todas las demás.

“esto que hago
es lo que puedo, debo, quiero hacer;
este trabajo tan gustoso de contarte,
de contarme de todas las maneras, en la forma
que me quedó de todas para ti!”.
(*AF*, 13, p. 1310)

Esa forma de Dios, que en cierto modo es la forma de todas las formas, porque las genera todas, es la luz, como habían dicho los filósofos desde Aristóteles y San Agustín, y como habían dicho los místicos desde Bernardo de Claraval y desde Hugo y Ricardo de San Víctor. Dios es la luz “que se ve ser fuente total”:

“Una luz que no sé de dónde viene,
que no sé de dónde viene,
que no se ve venir, que se ve ser
fuente total, invade lo completo”.
(*AF*, 14, p. 1311)

También Vicente Aleixandre y Jorge Guillen desarrollan y amplían esta experiencia, pero otra vez en términos metafísicos, en clave de monólogo, no en la forma de plegaria litúrgica.

Dios es amor en todas sus formas. En la forma de fuerza creadora, de generación de vida y de aromas, sonidos y luces. Pero también en la forma de

la misericordia, y de la caricia.”Ubi charitas et amor, ibi Deus est”, decía el himno litúrgico, y eso es lo que vivencia también Juan Ramón:

Dios es mi caricia al perro esperada por el perro, “en igualdad segura de expresión” (AF, 16, p. 1315).

Donde hay armonía, afecto y bienestar procurado, allí está Dios.

Es la órbita del movimiento en la que se dejan mecer los pájaros del aire y del agua (AF, 17, p. 1316-7).

Juan Ramón mantiene siempre la identidad y la diferencia con ese Dios. Unas veces está solo, a solas consigo mismo y, por eso, un poco perdido de sí mismo, y otras vuelve a Dios y a sí mismo, a su plenitud, con el que nunca deja de dialogar. No son solo dialogadas la percepción de la naturaleza y la comprensión de lo humano. También es dialogado el recuerdo.

“en mi volver al niñodios que yo fui un día
en mi Moguer de España”

(AF, 15, p.1312-1313)

d) Comunión con Dios que habita en el trabajo del poeta y es el decir del poeta

En la última fase de *Animal de fondo*, Dios es quien comparte el quehacer del poeta, el que vive en el decir. Es la recapitulación y congregación de todo lo vivido y lo hecho en lo dicho, acercándose ya a la máxima intimidad compartida que se muestra en *Dios deseado y deseante*.

Dios se expresa plenamente en el Verbo, y es el Verbo, y, a la vez, Dios crea el mundo mediante el Verbo, lo crea al decirlo, al cantarlo, y por eso es más íntimo al mundo que el mundo mismo y más íntimo a cada cosa creada que ella misma, al color y a la luz, al aroma y al sonido.

Juan Ramón ahora, consciente, deliberada y reflexivamente, o bien guiado intuitivamente por su inspiración poética, actúa en tanto que poeta como imagen y semejanza de Dios, como una imagen y semejanza que, en no pocos puntos se identifica a la vez con Dios Padre y con Dios Hijo.

Dios y el poeta, mediante el Verbo, mediante el decir, crean el universo, lo pueblan, lo llenan amorosamente. Dios y el poeta conforman “un mundo todo uno para todos”, que se va llenando con el trabajo de cada uno. Así, “te estoy llenando en amoroso llenar”, (AF, 18, p. 1318).

Dios se sabe plenamente a sí mismo mediante el Verbo, y el universo se sabe plenamente a sí mismo mediante el poeta. Mar, “mi conciencia/ en dios

me abre tu ser todo para mí”, para que el poeta lo guarde y no se pierda, porque el universo no se oye ni se dice a sí mismo, (*AF*, 19, p. 1319-1320).

Dios vive en el Verbo y el poeta vive en el poema. Dios vive en el universo creado y el poeta vive en el universo dicho. Ahora el poeta y Dios viven “en lo mejor que tengo, mi espresión”, (*AF*, 20, p. 1322).

En ella se unifican el dentro y el fuera de la realidad, en ella se percibe “El todo eterno que es el todo interno” (*AF*, 21, p. 1324).

En esa unidad alcanza su culminación y su paz la tierra y todo. Es unidad de movimiento y quietud, de carrera, de llegada y de fusión. “Mi rio-mar-desierto es mi obra final, la tierra antes inquieta y ahora detenida” en el decir, pero conservando su movimiento. (*AF*, 22, p. 1326).

Dios y el poeta, mediante el Verbo, mediante el decir, lo circundan todo, lo rodean todo, y alcanzan la cumbre de todo.

“En la circumbre” Dios está en todo, porque Dios ama como ama el poeta (*AF*, 23, p. 1327-8). Y el poeta, “Con mi mitad allí”, el ultramar, el ultracielo y la ultratierra, y su otra mitad aquí, (*AF*, 24, p. 1329-30), es plenamente sí mismo.

Dios y el poeta son plenamente las cosas, la realidad, y así son plenamente sí mismos. Ahora el poeta es él de verdad, siendo conciencia y percepción de belleza sensible. (*AF*, 25, p.1330). Ha llegado a la patria, está “En país de países”, donde “tu, conciencia de dios, eres presente fijo”, (*AF*, 26, p.1333).

Juntos, el poeta y Dios, han logrado el poema. “Dios; esta es la suma en canto de los del paraíso intentado por tanto peregrino”, (*AF*, 27 p. 1336).

Ahora sólo queda quedar agradecido: “de haberme a mi llenado de ti mismo / de haberme a mi llenado de mí mismo”. (*AF*, 28, p. 1337-8)

Dios es lo que deseaba el poeta, es lo deseado. Pero Dios estaba en el fondo y en el centro del poeta inspirando ese deseo. El poeta era y es Dios deseante. El fondo del poeta es viviente, animado, animal. Animal porque lo animal es vida inconsciente. El destino de esa animalidad, de todos los deseos, de toda sensualidad, es satisfacerse en el deleite consciente de todo lo sensible y experimentar que ahí está la plenitud.

“Soy animal de fondo”.

“Y tu eras en el pozo mágico el destino
de todos los destinos de la sensualidad hermosa
que sabe que el gozar en plenitud
de conciencia amadora,
es la virtud mayor que nos trasciende”
(*AF*, 29, p. 1340)

Ahora aparece ya, paladinamente, la profesión de la mística española-sufí, que va del *Cantar de los cantares* a Santa Teresa y a los jardines de Al-Andalus.

Nada de desdoblamientos a lo Pessoa, nada de lejanías y abismos insondables. Más bien plenitud de mediodía, a lo Valéry, pero en clave de liturgia dialógica, al estilo de Rilke.

“Oh, di, poeta, ¿qué haces tú? - Yo alabo.
Pero lo mortal, lo monstruoso, ¿cómo
lo asumes en ti, cómo lo asimilas? - Yo alabo.
Pero lo que no tiene ningún nombre
¿Cómo puedes llamarlo tú, poeta? - Yo alabo.
¿Por qué tienes derecho en toda máscara,
en todos los disfraces a ser verdad? - Yo alabo.
¿Por qué lo silencioso y lo fogoso
como estrella y tormenta te ven? - Porque yo alabo”.

(Rilke, Para Leonie Zacharias)⁶

3. Dios deseado y deseante (1949), poemas 30-36

“Si en la primera época [dios] fue éstasis de amor, y en la segunda avidez de eternidad, en esta tercera es necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestro moderado nombre”⁷. A la altura de 1949 Juan Ramón tiene clara conciencia del ciclo que ha cumplido, ciclo que, por lo demás, corresponde a las etapas de la existencia humana de juventud, madurez y ancianidad, a saber, afán de conquistar mundos o de crearlos y salida de sí mismo hacia los espacios infinitos e ignotos del universo, material o cultural, afán y posesión de los mundos ganados, del todo, de la fama, y finalmente deseo de recogimiento tranquilo en la propia existencia reconocida como finita, modesta, frente a esa otra ignota eternidad que se vislumbra al otro lado de la muerte.

Ahora el poeta y Dios se representan en un niño que soñaba con esta tarea que entre ambos han realizado ya. “¡Qué infancia universal, qué yo de dios/ de todo el mundo en este niño!” (*Dios deseado y deseante*, DDD, 30, p. 1347-8).

Se representan en una ciudad que simboliza el conjunto de los afanes de los hombres (DDD, 31, p. 1349-50).

6 R. M. Rilke, *De las poesías dispersas o inéditas*, segunda parte, en *Obras*, ed. de J.M. Valverde, Plaza y Janés, Barcelona, 1967, p. 1005.

7 Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, cit. p. 1342.

A partir de ahora se abandona la versificación, la medida, y la liturgia dialógica continúa en términos de prosa poética. Dios y el poeta son también las entrañas de todos esos hombres que sufrieron, los que padecieron hambre y sed de belleza (DDD, 32, p. 1351). Esos padecimientos tendrán también su bienaventuranza, porque llegará un día en que se produzca la unidad “de cuerpo y alma, de realidad e imagen” (DDD, 33, p. 1352).

Ahora, en este punto, sí se produce la coincidencia de Juan Ramón con la tradición de la mística española y europea, en cuanto que el poeta ha llegado a un saber que se encuentra “toda ciencia trascendiendo”, más allá de toda forma, de toda imagen, en la realidad misma. Eliot también lo expresa así:

“El conocimiento impone forma, y falsifica,
porque la forma es nueva en cada momento
y cada momento es una nueva y violenta
valoración de todo lo que hemos sido”.

(T.S. Eliot, *East Coker*, 84-88)

El poeta y Dios se identifican constituyendo la substancia real de las cosas, o habitando en ellas: “yo estuve contigo en todos los sonidos, colores...,” (DDD, 34, p. 1353). Pero se mantiene la diferenciación entre el poeta y Dios, que asegura la posibilidad del diálogo entre ambos, y también la posibilidad de la unión entre ambos.

“Tú eres mi sangre y su circular... y no me ahogo en ti como tampoco el niño se ahoga en la matriz...,” (DDD, 35, p. 1355). “Eres lo ilimitado de mi órbita... y estás cayendo siempre hasta mi iman...” (DDD, 36, p. 1356).

Al final, Juan Ramón tiene también conciencia del camino recorrido, cosa que no ocurría al principio. Pero en esto vuelve a diferenciarse netamente de la tradición mística hispano-europea. El poeta ha seguido a su sensibilidad, a su instinto, a su deseo. Ha trabajado con gozo y ha llegado. No hay aquí nada parecido a una noche oscura del alma a lo Juan de la Cruz y a lo Eliot:

“Para llegar a donde estas, para situarte donde no estas,
has de seguir el camino por donde no hay éxtasis.

Para llegar a donde no sabes

has de ir por el camino de la ignorancia.

Para poseer lo que no posees

has de ir por el camino del desasimiento.

Para llegar a donde no estás

has de recorrer el camino en el que no estás”.

(T.S. Eliot, *East Coker*, vv.137-143)

Dios deseado y deseante se cierra, como el propio Juan Ramón declara en el prólogo, como una recapitulación en términos de recogimiento y finitud, de humildad de lo humano, en la que afirma la infinitud de Dios y del mundo y la relación de íntima y profunda copertenencia entre el poeta, el mundo y Dios.

4. El sacramento del lenguaje

Al principio hablamos del temerario intento de los poetas al officiar de profetas y liturgistas en un mundo que se había quedado sin referencias al misterio. En efecto, la obra y la tarea poética de Juan Ramón se puede interpretar es tales términos. Además, él mismo parece bastante consciente de ello. Porque sabe que ha consagrado su vida a la poesía, y sabe que su poesía es en cierto modo religión.

A la altura de 1949 no hay ningún reconocimiento por parte de autoridades de ninguna iglesia, de ninguna confesión religiosa, que acoja una obra poética de este tipo como algo positivo desde el punto de vista de la revelación o desde el punto de vista de la religión. Más bien lo contrario. Se señala como algo peligroso, confuso, “panteísta”, en comparación con la precisión y pulcritud de las formulaciones dogmáticas, que entonces eran consideradas ellas mismas casi como reveladas. Pero a finales del siglo XX, y más aún en el XXI, la actitud de las autoridades religiosas, incluso católicas, es más bien otra.

“No creemos que el hombre moderno haya perdido el sentido de lo simbólico y de lo sacramental. También él es hombre como otros de otras etapas culturales, y en consecuencia es también productor de símbolos expresivos de su interioridad y capaz de descifrar el sentido simbólico del mundo. Quizás se haya quedado ciego y sordo a un cierto tipo de símbolos y ritos sacramentales que se han esclerotizado o vuelto anacrónicos. La culpa, en ese caso, es de los ritos y no del hombre moderno. No podemos ocultar el hecho de que, en el universo sacramental cristiano, se ha operado un proceso de momificación ritual. Los ritos actuales hablan poco por sí mismos. Necesitan ser explicados. Y una señal que tiene que ser explicada no es señal”⁸.

Quizá el lenguaje de los ritos y los símbolos sagrados había sufrido el proceso de reificación que menciona Boff, había dejado de ser lenguaje poético, entendido, con Heidegger, como lenguaje que toca y hace llegar siempre a lo originario, a lo misterioso, al ser de las cosas, y había pasado a ser lenguaje

8 Leonardo Boff, *Los sacramentos de la vida*, Sal Terrae, Santander, 1991, pp. 10-11.

técnico, ese que se utiliza, para manejar y transformar las cosas sin necesidad ni posibilidad de saber lo que de verdad eran y sin saber lo que están llegando a ser.

Pero no es de extrañar que los primeros en percibir esa situación sean los poetas, y los últimos los funcionarios de las instituciones de simbolización. El verbo se hizo carne y sus imágenes, expresiones y símbolos se acartonaron, se petrificaron. Por eso los poetas necesitan iniciar el proceso inverso, y lograr que la tierra, la carne y la sangre se hagan verbo para encontrar otra vez lo que era en el principio.

En esta perspectiva se puede percibir de otra manera el panteísmo inmanente de Juan Ramón Jiménez. En el principio era el verbo, y el verbo era Dios, y sin él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho. El poeta es el que sabe eso, y sabe que la poesía es revelación, es sacramento, es signo sensible de realidades invisibles, signo sensible que causa lo que significa, que hace verdadero y real, vivible, lo nombrado.

Colecciones y títulos de Editorial Thémata 2023

1. Colección Arte y Literatura

Directores: Francisco Rodríguez Valls, Miguel Nieto, Juan Carlos Polo Zambruno, Ernesto Sierra y Alejandro Colete

Obras de creación literaria en general. Novela, relato, cuento, poesía, teatro. Guiones y textos para creaciones musicales, visuales, escénicas de diverso tipo, montajes, instalaciones y composiciones varias. Traducciones de textos literarios de los géneros mencionados.

1. *La Danza de los árboles*. Jacinto Choza
2. *Cuentos e imágenes*. Francisco Rodríguez Valls
3. *El linaje del precursor y otros relatos*. Francisco Rodríguez Valls
4. *Filosofía y cine 1: Ritos*. Alberto Ciria (ed.)
5. *Cuentos completos. Oscar Wilde*. Edición de Francisco Rodríguez Valls
6. *Poemas del cielo y del suelo*. Francisco Rodríguez Valls
7. *II Certamen Literario Dos Hermanas Divertida*. Ayuntamiento de Dos Hermanas
8. *Al otro lado de la muerte. Las elegías de Rilke*. Jacinto Choza

9. *III Certamen Literario Dos Hermanas Divertida*. Ayuntamiento de Dos Hermanas

10. *Museu da Agua*. Miguel Bastante

11. *Museu da Electricidade*. Miguel Bastante

12. *El réquiem de Weltschmerz II. Crisálidas de cristal*. Alejandro G. J. Peña

13. *Filosofía y cine 2: Naturaleza*. Alberto Ciria y Alejandro J.G. Peña (eds.)

2. Colección Cielo Abierto

Directores: Francisco Rodríguez Valls, José Julio Cabanillas, Jesús Cotta

Colección de poesía antigua y actual en lengua española.

1. *Poemas del cielo y del suelo*. Francisco Rodríguez Valls

2. *Lengua en paladar: Poesía en Sevilla 1978-2018*. José Julio Cabanillas y Jesús Cotta (eds.)

3. *Por los siglos de los siglos, Amor*. Marisa Tripes

4. *Ficciones para vivir*. Ana López Vega

5. *Alta tecnología de la expresión*. Jacinto Choza

3. Colección Estudios Thémata

Directores: Jacinto Choza, Francisco Rodríguez Valls, Juan José Padial

Trabajos de investigación personal y en equipo, específicos y genéricos, instantáneos y prolongados, concluyentes y abiertos a ulteriores investigaciones. Textos sobre estados de las cuestiones y formulaciones heurísticas.

1. *La interculturalidad en diálogo. Estudios filosóficos.* Sonia París e Irene Comins (eds)

2. *Humanismo global. Derecho, religión y género.* Sonia París e Irene Comins (eds)

3. *Fibromialgia. Un diálogo terapéutico.* Aymé Barreda, Jacinto Choza, Ananí Gutiérrez y Eduardo Riquelme (eds.)

4. *Hombre y cultura. Estudios en homenaje a Jacinto Choza.* Francisco Rodríguez Valls y Juan J. Padial (eds.)

5. *Leibniz en diálogo.* Manuel Sánchez Rodríguez y Miguel Escribano Cabeza (eds.)

6. *Historiografías político-culturales rioplatenses.* Jaime Peire, Arrigo Amadori y Telma Liliana Chaile (eds.)

7. *Afectividad y subjetividad.* Calisaya L., Choza J., Delgado P., Gutiérrez A., (eds.)

8. *Platón y Aristóteles. Nuevas perspectivas de metafísica, ética y epistemología.* Jaime Araos San Martín (ed.)

9. *Filosofía de la basura. La responsabilidad global tecnológica y jurídica.* Jacinto Choza

10. *El sexo de los ángeles. Sexo y género desde las bacterias a los robots.* Jacinto Choza.

11. *Ciencia y filosofía. Estudios en homenaje a Juan Arana I.* Francisco Rodríguez Valls y Juan José Padial (eds.)

12. *Ciencia y filosofía. Estudios en homenaje a Juan Arana II.* Francisco Rodríguez Valls y Juan José Padial (eds.)

4.- Colección GNOMON. En coedición con Apeadero de aforistas
Directores: José Luis Trullo y Manuel Neila

Textos de creación y análisis en torno al aforismo. Traducciones de clásicos. Reedición de libros descatalogados. Antologías de autores contemporáneos.

1. *El cántaro a la fuente. Aforistas españoles del s. XXI.* José Luis Trullo y Manuel Neila (eds.)

2. *La ignorancia. Las siete bestias, I.* Emilio López Medina

3. *Dos por la tarde.* Juan Manuel Uría Iriarte

4. *Meandros. En torno a Heráclito.* José Luis Trullo y Ander Mayora

5. *Orfandad de Orfeo.* Antonio Rivero Taravillo

6. *Escritos en el aire.* Ángel Crespo

7. *La lógica del fósforo. Claves de la aforística española.* Demetrio Fernández Muñoz

8. *La diversión. Las siete bestias, III.* Emilio López Medina

9. *Palabras en curso.* Manuel Neila

10. *Fragua íntima.* Rafael Dieste

11. *El sexo. Las siete bestias, IV*. Emilio López Medina

12. *Remiúrgica*. Juan Manuel Uría y José Luis Trullo

5.- Colección Historias Privadas

Directores: Jacinto Choza, José Choza e Higinio Marín

Textos de la vida personal y familiar, marginales al protagonismo de las actividades institucionales de diverso tipo.

1. *Necrológicas. Historia privada del nacional catolicismo*. Jacinto Choza

2. *El clan familiar Olmedo-Rivero 1931-1985*. Jesús Olmedo Rivero

3. *Cartas de la España pobre (1940-1960)*. Jacinto Choza

6.- Colección HUMANITAS

Directores: José Luis Trullo y Jesús Cotta

Traducciones de clásicos del humanismo de los siglos XIV al XVI, así como reediciones de libros descatalogados y estudios en torno a dicha época.

1. *El desprecio del mundo*. Erasmo de Rotterdam

2. *Filosofía y religión en el Renacimiento. De Gemisto Pletón a Galileo*. Miguel Á. Granada

7. Colección Obras de Autor

Directores: Juan José Padial y Alberto Ciria

Obras de autores consagrados en la historia del pensamiento, del arte, la ciencia y las humanidades. Obras anónimas de relevancia para una cultura o un periodo histórico. Clásicos del pasado y de la actualidad reciente.

1. *Desarrollo como autodestrucción. Estudios sobre el problema fundamental de Rousseau.* Reinhard Lauth

2. *¿Qué significa hoy ser abrahamita?* Reinhard Lauth

3. *Metrópolis.* Thea von Harbou

4. *“He visto la verdad”. La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática.* Reinhard Lauth

5. *Lecciones sobre la filosofía del espíritu subjetivo. I. Introducciones.* G.W.F. Hegel

Edición de Juan José Padial y Alberto Ciria

6. *La exigencia ética.* K.E.Ch. Logstrup

7. *Lecciones sobre la filosofía del espíritu subjetivo. II. Antropología.* G.W.F. Hegel

Edición de Juan José Padial y Alberto Ciria

En preparación.

8. *Lecciones sobre la filosofía del espíritu subjetivo. III. Fenomenología y Psicología.* G.W.F. Hegel

Edición de Juan José Padial y Alberto Ciria

8.- Colección Pensamiento

Directores: Jacinto Choza, Juan José Padial, Francisco Rodríguez Valls

Ensayos y estudios sobre ciencias y técnicas, ciencias naturales, ciencias sociales y ciencias humanas. Investigaciones personales y de equipo, memorias y, en general, toda aportación que contribuya a un mejor conocimiento y una mejor comprensión del cosmos y de la historia.

1. *La recomposición de la crisma. Guía para sobrevivir a los grandes ideales.* Satur Sangüesa

2. *Locura y realidad. Lectura psico-antropológica del Quijote.* Juan José Arechederra y Jacinto Choza

3. *Aristotelismo.* Jesús de Garay

4. *El nacimiento de la libertad.* Jesús de Garay

5. *Historia cultural del humanismo.* Jacinto Choza

6. *Antropología y utopía.* Francisco Rodríguez Valls

7. *Neurofilosofía: Perspectivas contemporáneas.* Concepción Diosdado, Francisco Rodríguez Valls, Juan Arana

8. *Breve historia cultural de los mundos hispánicos. La hispanidad como encuentro de culturas.* Jacinto Choza y Esteban Ponce-Ortíz

9. *La nostalgia del pensar. Novalis y los orígenes del romanticismo alemán.* Alejandro Martín Navarro

10. *Heráclito: naturaleza y complejidad.* Gustavo Fernández Pérez

11. *Habitación del vacío. Heidegger y el problema del espacio después del humanismo.* Rosario Bejarano Canterla

12. *El principio antropológico de la ética. En diálogo con Zubiri.* Urbano Ferrer Santos
13. *La ética de Edmund Husserl.* Urbano Ferrer Santos y Sergio Sánchez-Migallón
14. *Celosías del pensamiento.* Jesús Portillo Fernández
15. *Historia de los sentimientos.* Jacinto Choza
16. *¿Cómo escriben los estudiantes universitarios en inglés? Claves lingüísticas y de pensamiento.* Rosa Muñoz Luna
17. *Filosofía de la Cultura.* Jacinto Choza
18. *La herida y la súplica. Filosofía sobre el consuelo.* Enrique Anrubia
19. *Filosofía para Irene.* Jacinto Choza
20. *La llamada al testigo. Sobre el Libro de Job y El Proceso de Kafka.* Jesús Alonso Burgos
21. *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz.* Jacinto Choza
22. *El sujeto emocional. La función de las emociones en la vida humana.* Francisco Rodríguez Valls
23. *Racionalidad política, virtudes públicas y diálogo intercultural.* Jesús de Garay y Jaime Araos (editores).
24. *Antropologías positivas y antropología filosófica.* Jacinto Choza
25. *Clifford Geertz y el nacimiento de la antropología posmoderna.* Jacobo Negueruela
26. *Ensayo sobre la Iliada.* Bartolomé Segura
27. *La privatización del sexo.* Jacinto Choza y José María González del Valle

28. *Manual de Antropología filosófica*. Jacinto Choza
29. *Antropología de la sexualidad*. Jacinto Choza
30. *Philosophie für Irene*. Jacinto Choza
31. *Amor, matrimonio y escarmiento*. Jacinto Choza
32. *El arte hecho vida. Reflexiones estéticas de Unamuno, d'Ors, Ortega y Zambrano*. Alfredo Esteve
33. *Sebreli, la Ilustración argentina*. José Manuel Sánchez López
34. *La experiencia de la persona en el pensamiento de Edith Stein*. Ananí Gutiérrez Aguilar
35. *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*. Jacinto Choza y Pilar Choza
36. *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Jacinto Choza
37. *La supresión del pudor y otros ensayos*. Jacinto Choza
38. *La realización del hombre en la cultura*. Jacinto Choza
39. *Conciencia y afectividad (Aristóteles, Nietzsche, Freud)*. Jacinto Choza
40. *Interés, atención, verdad. Una aproximación fenomenológica a la atención*. Jorge Montesó Ventura
41. *Palabras ante el suicidio*. Ana López Vega
42. *La persona y su entorno. Bases de un personalismo analógico*. Mauricio Beuchot
43. *Philosophy of culture*. Jacinto Choza
44. *Philosophy for Irene*. Jacinto Choza

45. *Los otros humanismos*. Jacinto Choza
46. *La nostalgia de Ciorán*. Catalina Elena Dobre
47. *La perspectiva nostálgica*. Jorge Montesó-Ventura
48. *Pasos en el atrio: Kafka, Roth y Buber*. Gabriel Insausti
49. *Lev Shestov: el hereje de la razón*. Catalina Elena Dobre

9.- Colección Problemas Culturales

Directores: Marta Betancurt, Jacinto Choza, Jesús de Garay y Juan José Padial

Investigaciones y estudios sobre temas concretos de una cultura o de un conjunto de culturas. Investigaciones y estudios transculturales e interculturales. Con atención preferente a las tres grandes religiones mediterráneas, y a las áreas de América y Asia oriental.

1. *Danza de Oriente y danza de Occidente*. Jacinto Choza y Jesús de Garay
2. *La escisión de las tres culturas*. Jacinto Choza y Jesús de Garay
3. *Estado, derecho y religión en Oriente y Occidente*. Jacinto Choza y Jesús de Garay
4. *La idea de América en los pensadores occidentales*. Marta C. Betancur, Jacinto Choza, Gustavo Muñoz
5. *Retórica y religión en las tres culturas*. Jesús de Garay y Alejandro Colete
6. *Narrativas fundacionales de América Latina*. Marta C. Betancur, Jacinto Choza, Gustavo Muñoz
7. *Dios en las tres culturas*. Jacinto Choza, Jesús de Garay, Juan José Padial

8. *La independencia de América. Primer centenario y segundo centenario.* Jacinto Choza, Jesús Fernández Muñoz, Antonio de Diego y Juan José Padial

9. *Pensamiento y religión en las Tres Culturas.* Miguel Ángel Asensio, Abdelmumin Aya y Juan José Padial

10. *Humanismo Latinoamericano,* Juan J. Padial, Victoria Sabino, Beatriz Valenzuela (eds.)

11. *Los ideales educativos de América Latina,* J. Choza, K. Rodríguez Puerto, E. Sierra

10.- Colección Sabiduría y Religiones

Directores: José Antonio Antón Pacheco, Jacinto Choza y Jesús de Garay

Textos de carácter sapiencial de las diferentes culturas. Textos sagrados y sobre lo sagrado y textos religiosos de las diferentes confesiones de la historia humana. Textos pertenecientes a confesiones y religiones institucionalizadas del mundo.

1. *El culto originario: La religión paleolítica.* Jacinto Choza

2. *La religión de la sociedad secular.* Javier Álvarez Perea

3. *La moral originaria: La religión neolítica.* Jacinto Choza

4. *Metamorfosis del cristianismo. Ensayo sobre la relación entre religión y cultura.* Jacinto Choza

5. *La revelación originaria: La religión de la Edad de los Metales.* Jacinto Choza

6. *Rābi'a de Basora. Maestra mística y poeta del amor.* Ana Salto Sánchez del Corral

7. *Vigencia de la cultura griega en el cristianismo.* José María Garrido Luceño

8. *Desarrollo doctrinal del cristianismo*. José María Garrido Luceño
9. *La oración originaria: La religión de la Antigüedad*. Jacinto Choza
10. *Religión oficial y religión personal en la época histórica*. Jacinto Choza
11. *Evangelio de Marcos. Historia cultural*. Jacobo Negueruela y Álvaro Berrocal
12. *Religión para Irene*. Jacinto Choza
13. *La Iglesia de Jesús en el mundo posmoderno*. Jesús Olmedo
14. *Secularización*. Jacinto Choza
15. *Historia del mal*. Jacinto Choza
16. *El principio femenino del cosmos. Iconografía, mitología y metafísica del comienzo*. Jacinto Choza



Este libro se terminó
de imprimir el día 14
de marzo de 2023, festividad
de Santa Matilde.

