Xosé Azar

POÉTICA DE FONDO

Ilustración de cubierta: *Poeta*, escultura del autor.

“La forma surge inexcusablemente del‘fondo (*hemos de reconquistar este desprestigiado término*, para la crítica, menos peligroso y más claro que sus psicologizantes sucedáneos) en íntima e indisoluble fusión”(Fernando Lázaro Carreter,en *Ínsula, núm 59)*

ÍNDICE

g5

PRIMERA PARTE:
Intuición y desentrañamiento. 9

Capítulo I. *Intuición.* 11
Contemplación e intuición 13
Asociación e intuición 19
Conocimiento e intuición 21
Intuición femenina y masculina 27

Capítulo II. *Intuición onírica.* 31
Inconsciencia 31
El soñar en Freud 39
Soñar y arte 53
Interpretación 61

Capítulo III. *Intuición creadora.* 73
Desligamiento de la praxis 73
Expresión 87
Fondo/forma 107
El arte vital es desunión 115
"Lo infinito en lo finito" 129

SEGUNDA PARTE:
Nueve poetas y un cantar. 139

Capítulo I: *Hölderlin y Byron.* 141
Hölderlin. 143
I. Romanticismo y paganismo 143
II. El anhelo en *Hiperión* 147
III. El desarraigo de *Empédocles* 165
IV. Religión inmanente 177
V. Decadencia trascendente 187
Byron. 199
VI. Peregrinación 199
VII. *Caín* 207

Capítulo II: *Baudelaire, Poe y Nerval.* 217
Baudelaire 219
I. Baudelaire y Rimbaud 219
II. *Poe* 231
III. Baudelaire existencial 243
IV. *Nerval* 253
V. Revolución anhelar baudeleriana 257
VI. La poesía religiosa de Baudelaire 267
VII. Desarraigo erótico 275
I *Himno a la Belleza* 287

Capítulo III: *Rosalía Castro, Antonio Machado y Rilke*. 293
Rosalía. 295
I. En busca del desentrañamiento rosaliano 295
II. Símbolos. La sed 307
III. El desierto páramo, la naturaleza, la mar 317
IV. Negra sombra 327
V. Rosalía y Poe 335
Machado. 343
VI. Desarraigo existencial y apego materno 343
VII. Machado erótico 355
VIII. Teoría 363
IX La diosa 369
X Guiomar 381
Rilke. 391
XI. Animismo 391
XII. Rilke vital 403
XIIII.Noche mística 415

Capítulo IV: San Juan de la Cruz y *Cantar de los cantares.* 407
Juan de la Cruz. 429
I.Desentrañamiento originario 429
II.*Cántico* o anhelo 439
III.Noche de entrañamiento místico 445
IV.*Noche* desarraigal 459
V. Cuatro símbolos 469
Cantar de los cantares. 485
VI.El anhelo erótico de la amante 485
VII.Desentrañamiento erótico y místico 491
VIII.Religión materna 505

PRIMERA PARTE:
INTUICIÓN Y DESENTRAÑAMIENTO

CAPÍTULO I. INTUICIÓN

Si miro la foto de José Manuel Contreras pintando, que acompaña mi misterio que trata de su "Pasión y muerte", lo veo en disposición intuitiva. No está intentando resolver un problema, no tiene el rostro crispado, está como esperando qué color le piden los ya puestos, y lo pone y lo puesto de nuevo vuelve a pedir; ni un solo pensamiento pasa por su mente: está inmerso en vida sinfónica que lo lleva y él se abandona y cuando la obra está acabada, deja el pincel y queda, como después de la unión erótica o mística, sosegado. En cambio en la actuación práctica hago primero 'esto' porque así luego puedo alcanzar eso que, conseguido, puede ayudarme a lograr aquello otro; en la intución no me mueve ningún razonamiento, expreso mi sentir y disfruto haciéndolo. En ella no hay fines, sólo el principio que me mueve. La intuición es sentimiento y relación, la expresión de un fondo mediante una forma. Es la base del arte, como la adaptación lo es del eros, el conocimiento de la praxis y el recogimiento, del espíritu. Es inconsciente, por eso se dice a veces que viene de lo alto; su reino está en los sueños; puede asaltarme la razón y enloquecerme o atenazarme en la neurosis, pues tiene también ese aspecto siniestro. Expresa en los sueños nuestro origen desentrañal, tiene que ver con la infancia y con el entrañamiento materno, es lúdica y es la diosa del arte. Tiene en la filosofía europea una tradición sustancialista, intuición de la Idea o reminiscencia en Platón: "El alma, pues, siendo inmortal y habiendo nacido muchas veces, y visto efectivamente todas las cosas, tanto las de aquí como las del Hades, no hay nada que no haya aprendido; de modo que no hay que asombrarse si es posible que *recuerde,* no sólo la virtud, sino el resto de las cosas que, por su cuenta, antes también conocía" *(Men* 81c). Aristóteles concluye con ella su *Órganon*: "Llamo intuición (*noús*) al principio de la ciencia" *(An sec* 88b). Plotino la mantiene en esa divina excelencia, pero la arranca de la cárcel de la memoria: "La vida más perfecta es la de la Inteligencia, que es intelección *intuitiva*; siguen a continuación los tres niveles de la vida del alma, racional, sensitivo y vegetativo" *(*3 8 3); y se trata de un directo contemplar: "En la visión consiste su esencia" *(*5 3 10). Hasta aquí intuición y contemplación se mezclan, no pasa así después; en Espinosa se hace *relacional*: "Además de estos dos géneros de conocimiento, hay un tercero... al que llamaremos 'ciencia *intuitiva*'... Por ejemplo: dados los números 1, 2 y 3, no hay que nadie no *vea que* el cuarto número proporcional es 6, y ello con *absoluta claridad" (*2 40). Lo mismo en Leibniz: "El conocimiento es, pues, *intuitivo* cuando el espíritu percibe la *conveniencia o disconveniencia* de dos ideas inmedia*tamente, por sí mismas* sin la intervención de ninguna otra. En este caso, el espíritu no se toma ningún trabajo para probar o examinar la verdad. Es como el ojo que ve la luz... Este conocimiento es el más *claro y evidente* que puede poseer la débil naturaleza humana" (271). En Kant pierde esta preeminencia, deja de ser el conocimiento preclaro: "El conocimiento de todo entendimiento, por lo menos humano, es un conocimiento por conceptos, no intuitivo sino discursivo" *(*CRPu 65); más bien es relacional: "Lo primero tiene que sernos dado... es *lo multiple de la intuición pura" (*70). En Kant se produce un avance hacia la fenomenología: "Hay empero dos condiciones bajo las cuales sólo es posible el conocimiento de un objeto:

primero la *intuición*, por la cual es dado el objeto, pero sólo como *fenómeno* y en segundo lugar, el concepto, por el cual es pensado un objeto que corresponde a esa intuición" (77). Para él la intuición está al servicio del conocimiento, pero también el conocimiento puede estarlo de la intuición: "*La misma función* que da unidad a las diferentes representaciones en un juicio, da también unidad a la mera *síntesis de diferentes representaciones en una, intuición,*" (70); es que la inteligencia, puede conocer intuiciones pero también intuir representaciones. Tenemos pues dos clases de intelección: la intuición ajena al concepto o superior a él si lo hace elemento suyo, y el conocimiento sometido. Sin su normatividad la intuición permanece libre y pertenece no al reino de la idealidad sino al de la realidad, así era como la concebía Plotino: "Lo que hay de contemplativo en mí, *produce un objeto de contemplación*…. contemplando, van surgiendo los contornos de los cuerpos cual desprendiéndose por sí solos. " (3 8 4). Pero esto sólo puede ser verdadero en la inmanencia: "Si la Inteligencia posee el entender como algo *no adventi*cio... es que ella misma es las cosas entiende" (5 9 5); lo cual nos habla también de la inmanencia del espíritu. Pensar y ser no son la misma cosa en el conocimiento trascendente, pero sí en la intuición inmanente. Si yo represento algo, mi representación y ese algo son cosas diferentes, pero si expreso algo mío, la expresión podrá ser mejor o peor pero siempre es verdadera porque es mi propia realidad. De esta manera tenemos el conocimiento sometido a verdad y falsedad y la sensación, la intuición y la contemplación por inmanentes, ajenas a ellas.

Contemplación e intuición.

En la contemplación soy pura dación y lo contemplado me acoge; yo dejo de ser y él se acrecienta esplendoroso; en la intuición me reservo en parte, estableciendo relaciones que están al servicio de mi sentimiento.

Se puede contemplar sin intuir, pero la creación es esencialmente intuición.

La contemplación sola no puede crear, porque .no sabe relacionar. El creador no se da por entero como el contemplador: se vale de lo contemplado para expresar su sentimiento en las relaciones formales de lo contemplado.

En la contemplación el entorno me envuelve, como en la sensación, no existe el vacío; en la intuición hay una cierta separación y manipulación; en el conocimiento tan sólo hay re-presentación.

El blanco solo esplende en la contemplación; para lograrlo en la intuición hay contrastarlo, porque la contemplación es absoluta y la intuición relativa. En la intuición ya no hay verdadero ni falso pero sí belleza y fealdad; en la contemplación también esa dualidad es superada.

Intuir es expresar mi fondo en unas formas externas, por lo tanto la intuición obtiene como resultado una obra en donde expresar ese sentimiento, puede ser una escultura, un sueño, un delirio, y se puede estudiar la intuición en la obra creada; la contemplación es sin ninguna, porque consiste en mi absoluto abandono en lo contemplado.

Si veo un color azul: la mar, quedándome sólo en el color: sensación; puedo discriminar y analizar: conocimiento; puedo perderme en la lejanía antestando en ella mi anhelo: intuición; y puedo finalmente contemplarla, olvidado enteramente de mí mismo. La intuición no está como creía Kant, entre la sensación y el conocimiento, sino entre el conocimiento y la contemplación. Es el no ser que se da en el ser, el intuidor hace inesencial el mundo, que en la contemplación desaparece.

Si renuncio a la intención, si ante algo no digo 'es...' ni siquiera '¡qué hermoso!, sino simplemente convierto en mí mismo lo tque engo delante: contemplación. En la intuición no hay esencias, pero hay estancias; en la contemplación tampoco éstas están.

La intuición se alía con la contemplación para librarse de la representación; sólo puedo intuir contemplando, de lo contrario tan sólo entenderé. Para que se produzca la intuición hace falta una cierta contemplación y entonces los ruidos del metro se me convierten en sinfonía, y salgo, y los de la ciudad entera. La intuición tiene una gran parte de contemplación; es contemplación ayudada.

Tan juntas están intuición y contemplación no sabe uno cuando se halla en una o en otra. Tuve la experiencia de su diferencia en la sierra de Gredos una mañana, al mirar un alto pinar. Podía verlo de dos maneras: entregado místicamente en oración, o como gozoso juego de troncos y ramas en el cielo azul. La contemplación no relaciona como la intuición y el conocimiento. Me entrego a las sensaciones y los objetos, no los ato unos con otros, no intervengo: este olivo, el viento, un pájaro son mi madre y yo su niño.

Cuando una obra está creada también desde la recepción exige de mí esa disposición, tal me sucede con las estatuas griegas del museo del Prado: Atenea o Apolo. Me pongo ante una Venus de Ticiano y la engrandezco contemplativamente. Si la comparo con la *Maja desnuda* de Goya, noto algo se ha perdido y más si lo hago con la *Olimpia* de Manet. El arte moderno se ha ido haciendo casero y pequeño porque ha perdido contemplación

Locura liberadora: "Porque esa 'jubilosa disolución' la euforia no podría prolongarse en Nietzsche tanto tiempo como la alienación *contemplativa* de Hölderlin: éste fue elevado por la tristeza *hasta un alto plano de paz y de olvido*. Donde fue constantemente visitado por imágenes silenciosas con las que dialogaba en el mismo lenguaje simple, reposado y melodioso" (Klopssowski 315), aliadas así contemplación e intuición.

La intuición se origina en los sueños; la contemplación es más antigua, no hay en ella ruptura ni desentrañamiento. La contemplación es entrañable por primordial; tanta contemplación tiene una intuición como entrañamiento su desentrañamiento.

Me armo para el conocimiento y, aunque menos, también para la intuición, no así para la infantil contemplación. "El vidente debe aplicarse a la contemplación no sin antes haberse hecho afín y parecido al objeto de la visión" (Plotino 1 1 6); y siente como liberación esta pérdida de sí mismo, tanto tiempo buscada.

El espíritu y el arte se potencian mutuamente. Contemplación: "El kirtan comenzó. Cantaron...:

'La belleza del rostro de Gauranga
supera en brillo al más luciente oro;
su sonrisa ilumina todo el mundo.
¿A quién le importa entonces un millón de lunas
brillando en el cielo azul del otoño? '

(Intuición:) El director de los músicos, mientras cantaban, agregó líneas improvisadas: '¡0h, amigo, su rostro brilla como la luna llena!' 'Pero no mengua ni tiene mácula alguna'. 'Ilumina el corazón de los devotos'. Luego nuevamente improvisó: 'Su rostro está bañado con la esencia de un millón de lunas'.

Al oír estas palabras el Maestro entró en profundo *samadhi*. Después de un corto tiempo recobró la conciencia... se puso de pie... y cantó unas líneas improvisadas con los músicos, creyéndose una lechera de Vrindavan enloquecida por la belleza de la forma de Krishna. '¿De quién es la culpa, de mi mente o de su belleza?'. 'En los tres mundos no veo nada sino a mi bienamado Krishna'.

El maestro bailó y cantó. Todos quedaron enajenados mientras observaban" (Ramakrishna 1 185).

La contemplación inspira para la intuición; como en la dormición, me he apartado de la representación y ahora puedo crear. La contemplación es medio para la intuición y al revés. La intuición hace el éxtasis del gurú, después le ayuda en su improvisación . Se trata

aquí de un arte que se origina en el seno del espíritu, contemplación e intuición hermanadas.

El arte nace de la intuición, si no la hubiera no lo habría; el espíritu nace de la contemplación: de una imagen o de la naturaleza, que convierto en recepción y a ella me entrego. Lo mismo puedo darme a la naturaleza que a la virgen María, y ellas me reciben, en eso consiste la contemplación: me doy como lo hacía de niño a mi madre, la contemplación tiene ese origen. También en la intuición, pero no con ese abandono, sin ninguna reserva, sin ese apartamiento de guardarse para ver relaciones.

Por la sierra de Credos, cuando no valgo para la creación contemplo, mi diosa me exige menos en el espíritu que en el arte.

En el espíritu la intuición está al servicio de la contemplación. "¿Quien creó a los dioses, para elevarnos hasta ellos y rebajarlos a ellos hasta nosotros, sino el poeta?(Goethe 3 1181). Pero los dioses griegos nos resultan demasiado hermosos para poder adorarlos, nos gana la belleza. Sin embargo fueron concebidos por poetas y escultores como religión, por eso los podemos contemplar, más erótica que místicamente.

Estaba contemplando un Cristo oscuro y torturado que hay en la iglesia de san

José cuando de pronto empezó a sonar el *Ave María* de Schubert y me parecía algo trivial y juguetón; comprendí entonces que el espíritu tiene más fondo que el más sentido y hermoso arte.

"No quiero ser santo, prefiero ser un bufón" *(*Nietzsche *Ecce* 123). El artista tiene siempre la vaga conciencia de que se halla en *strip-tease* ante un público, no así el santo liberado de tal alienación.

¿El arte es ficción y el espíritu realidad? Los dos son realidad inmanente, en el arte expreso mi existir y en el espíritu me regreso al entrañamiento primordial. El arte es siempre sufriente y en el espíritu hallo la paz; en el uno nace un poema y en el otro el poema soy yo.

En la contemplación de la naturaleza me pierdo como el infante en la madre, y es ella la que se hace hermosa y yo no soy nada. De esta contemplación habla sabia y hermosamente Kant y dice que en ella se alcanza el sentimiento de lo sublime, relacionándolo con la totalidad, nosotros ampliamos al eros y al espíritu en el arte total.

Tanto en la contemplación de la naturaleza como en la de una imagen, yo soy la dación que pide ser acogida, para lo cual me despojo de toda representación y de toda intuición.

Tanto la intuición como la contemplación provienen del origen y las dos son intentos de lograr el paraíso; aunque el arte tiene más dificultad tiene el regalo de la belleza, consuelo de tantos desentrañados.

Una imagen es sólo un ídolo cuando me presenta a una deidad extraña a la que tengo someterme, ante la que es imposible la contemplación, es volver a vivir la integración materna. Contemplar es orar sin la enajenación que me convierta en siervo, pues entonces en lugar de lograr la integración en que consiste

la vida me hallaré en la muerte. En la contemplación me doy absolutamente y soy recibido también así.

Baudelaire hace la naturaleza templo en su poema "Correspondencias", pero se queda en el anhelo: una ansia a medias mística y erótica de totalidad.

"El arte ya no proporciona aquella *satisfacción de las necesidades espiritua*les, que otras épocas y pueblos buscaron y hallaron en él; una satisfacción que, por lo menos, en la religión se vinculaba íntimamente con el arte. Los hermosos días del arte griego, así como la edad de oro del Medioevo se han esfumado"(Hegel *Est* 1 52).

Cuando religión y arte se juntan la intuición se contamina de contemplación y nos sentimos reconfortados; es como si regresaras a aquella antigua vivencia ahora perdida. Nuestro arte moderno es tan bueno como el griego, no tenemos que renunciar a él, pero ¡que vuelva también aquella hermosa totalidad! Con nuestra religión de la vida, sin dogmas tal como pedían en 1.879 Schlegel y sus compañeros, regresará.

La contemplación artística es el entrañamiento primordial trasfigurado en arte.

Si poeto desde el desentrañamiento: intuición; si lo hago desde el entrañamiento: contemplación.

El arte griego alcanza la integración entre la dación y la recepción y es por lo tanto arte entrañable. Alcanza también la armonía entre el fondo y la forma, de aquí su perfección. El moderno -Shakespeare, Cervantes, etc.- no alcanza esas dos integraciones y es por eso hermosa y sufriente desintegración.

Asociaciación e intuición:

La intuición y la asociación aunque tienen relación son diferentes; puede decirse que la primera es medio para la segunda. La asociación aporta los materiales, la intuición decide cuáles usa y cuáles no. Estoy sentado en una piedra en el arenal viendo la mar: un hombre aparece tras unas matas; recuerdo el asalto que practicaba en el ejército. La asociación como dicen en sus estudios Hume y Husserl es mecánica. En ella tienes un elemento que llama a otro que está en la memoria, parece el uno tiene la querencia del otro; son ellos los activos, yo no tengo más que dejar hacer; en cambio en la intuición me guía una pasión. El lenguaje ordinario las diferencia y considera la intuición más valiosa, pues así como la asociación está al alcance de cualquiera, no así la intuición. Freud las consideraba cercanas, por eso intentaba con la asociación libre pescar intuiciones oníricas, se servía de una cosa superficial para pescar fondo, como el que consigue un gran pez con gusarapos. La escritura automática de los surrealistas tampoco es más que miserable asociación, no va guiada por un sentimiento, es a la ventura, a veces surge alguna imagen pero está hueca y eso es todo. La asociación guía también la conversación habitual, el otro habla de esto y me recuerda esto otro. No es conocimiento: voy por esta calle al sol y me viene a la memoria El Saler el verano pasado buscando donde guarecerme. No le pongo ningún 'es', pero no llega a intuición, necesita un fondo para que pueda ser un sueño o un delirio o un poema. Yo iba a la iglesia y rezaba a la virgen María, era para mí lo más puro, pero me venían imágenes obscenas. ¿Se trataba de asociación o de intuición? Tenía de fondo mi desentrañamiento; yo pretendía luchar contra aquello y no podía porque la raíz estaba en el fondo. La intuición tiene siempre un fondo y una forma y yo era consciente de la forma y quería cambiarla superficialmente. Es asociación la representación habitual, cuando vamos en el metro o paseando: nos dejamos conducir dócilmente por ella y vamos pasando en nuestro pensar de una cosa a otra; verdaderamente es una "génesis pasiva" (Husserl *Med* 136). No es creativa como la intuición, uno puede asociar en cualquier momento, no tiene más relajarse, por eso Freud ponía el diván; en cambio para intuir tienes estar lleno de la cosa que buscas, se necesita estar en vilo, casi en trance; a la intuición en su grado máximo se le llama inspiración. Rechaza las asociaciones que no considera bellas, pero sobre todo está conducida por un sentimiento. Por lo tanto, aparte de la intuición comprende otras muchas situaciones como veremos no sólo estas tres seculares de la semejanza, la contigüidad y el contraste, la diferencia fundamental es que la intuición es un fondo se expresa en una forma y la asociación está desfondada. La asociación es siempre pasado, la intución mira al futuro es sensitiva y crea.

Conocimiento e intuicion:

El conocimiento es desde su inicio "unidad primaria y radical de aprehensión" (Zubiri 23). Se trata siempre de agarrar algo, de cazar con trampa; la intuición no es aprehensión, no es intencional: no se trata de cazar sino de expresarse uno libremente.

La misma materia, conocida o intuida, da resultados diferentes: veo una puerta de cristal y una manta arrugada: conocimiento; veo una forma 'cristalomántica»: intuición.

La intuición se parece a la sensación en que es un todo sin agujeros de esencias ni causas y como ella es entrega gozosa -o dolorosa-; disfrute o pena, no ideas sobre algo. Pero aunque semejantes la intuición no es sensación, porque no es inmediata como ella sino mediata: relaciona la inmediatez de las sensaciones, y además no sólo relaciona sensaciones.

La intuición se diferencia del conocimiento en que se dedica más a evocar que a determinar.

¿Qué es entonces la intuición si no es una manera de conocer?, pregunta el re-presentista, que no sabe de otra cosa. Es como la sensación y la contemplación, vivencia, gozo.

"Existen dos sistemas cognitivos (nosotros diríamos mejor zubirianamente: dos maneras de inteligir") independientes... el pensamiento que llamamos aposicional, el del hemisferio derecho y el proposicional, a cargo del cerebro izquierdo (Rof Vi 15): intuición y conocimiento.

Veo a mi alumnita Nuria en la pizarra, lo penoso que le resulta aprender a dividir y en cambio con qué soltura, con qué gracia, con qué facilidad junta colores y hace ritmos cuando dibuja; recuerdo el poema de Baudelaire *El albatros*, y pienso como él que los artistas apenas somos de este mundo.

La actitud actuaría y la creativa son incompatibles: cuando conozco no puedo intuir y cuando intuyo no puede conocer.

En el conocimiento me separo para no contaminarme y ver qué 'es', en la intuición necesito entregarme sin preocuparme qué sea lo me lleva.

El conocimiento devora con facilidad la intuición: el menor problema la hace desaparecer y nos convertimos en crispados adecuadores buscadores de soluciones.

El fondo de la intuición es sólo el sentimiento, por ello es placentero el arte, incluso el que se vale de representaciones como material, pues la intuición las convierte en elementos de su juego.

Dice Kant: "Intuiciones sin conceptos son ciegas" (49); no, son geniales, es la libertad. "La representación que pueda ser dada antes de todo pensar, llámase intuición" (50); sí, pero también después. Es para mí un sueño lograr una intuición que pusiera a bailar a toda la "Crítica de la razón pura".

La intuición es enemiga de la voluntad: "El mismo esfuerzo por el que las ideas se unen a las ideas hace que se desvanezca la intuición que esas ideas se proponía almacenar" (51).

La intuición es alegría: "De ese género de conocimiento nace el mayor contento posible" (Espinosa 5 27).

El conocimiento nos obliga a segregar esencias, a representar, en cambio en la intuición me abandono, como en la sensación y la contemplación.

Otra ventaja de la intuición es que carece de conciencia; el conocimiento se vuelve siempre hacia mí y me inmoviliza, pero la intuición es en esto completamente inocente.

La vida -el sentimiento- se da fácil y directa en la intuición; por el contrario, es penosa en su traducción representativa.

"Los conceptos se fundan en la espontaneidad del pensar" (65), dice Kant, pero los conceptos me vienen impuestos, porque son sociales; en cambio la intuición sí es mía propia espontánea y libertaria.

Desde la terraza contemplo una de esas máquinas con garras de hierro que trabaja con estruendo y niños pasan a su lado con las carteras: en seguida se establece la relación, lo tierno y lo monstruoso; y coches: uno se imagina una lucha entre ellos y la excavadora. Los obreros trabajan con esta máquina, los automovilistas se enfadan porque tienen que esperar, los niños corren al colegio, todos en actuación cognoscitiva. Tan sólo yo -como un dios- me divierto en gloriosa intuición.

Cuando tocaba en el grupo de Javier intentaba representarme los ritmos en lugar de intuirlos y por eso me equivocaba; los representativos sólo malamente podemos bailar y tocar.

La radio comercial me está obligando a pasar constantemente de la intuición musical a la representación del anuncio, lo primero es la propiciación de lo segundo en constantes tránsitos mortuorios; no hay derecho a que nos abran para después agredirnos, pues cuando hemos abandonado la actitud crítica entregados al arte, nos golpean representativamente.

Cuando trabajo en la filosofía me despierto inquieto; cuando estoy dedicado al arte, duermo relajado, lo mismo que cuando oro. ¿Por qué lo primero? Porque la mente está dedicada a buscar soluciones metida en una preocupación. ¿Por qué lo segundo? Porque la intuición estética es lo mismo que la onírica en la que no hay soluciones sino sólo relaciones gratuitas en libertad. ¿Por qué lo tercero? Porque el espíritu es la paz.

¡He roto tanto poema representativo!; ahora me niego a comenzar nada que no nazca de la más honda intuición.

¡Es loco el que cree que sus intuiciones son representaciones. En el sueño o en el arte esta confusión no puede darse, así como tampoco en el espíritu. Sin embargo en los tiempos pasados se cuenta de gentes que se creían inspiradas por estas intuiciones.

Se está loco cuando las intuiciones son desaforadas y el agente mete entre ellas un 'es gratuito: el loco es un soñador despierto. Mi madre soñaba cosas terribles que le hacían sufrir, pero sabía que no eran representaciones, en cambio decía que la que casa le habíamos alquilado le pertenecía, que se la habían dado a cambio de la que la habían desauciado; es como si lo hubiera soñado y hubiese creído el sueño.

En este mundo representativo es difícil intuir, tienes que estar siempre eligiendo, decidiendo; no equivocarte, porque las consecuencias, en esta sociedad

de automatismos irreversibles se han hecho más graves. La máquina es enemiga de la intuición.

La vista es un sentido prensil en la actitud conceptiva, es el más abstracto, trabaja por indicios, pasa de una cosa a otra con suma rapidez, compara y saca conclusiones en puro logos; por el contrario, en la disposición intuitiva es un continuo regalo de sensaciones, sentimiento y contemplaciones.

Si sólo sabemos representar, ¿cómo vamos a intuir o contemplar? "No concebimos los cuerpos más por la facultad de *entender* que existe en nosotros, no por la imaginación ni por los sentidos" (Descartes, *2ª med*).

El conocimiento es análisis descorazonador; la intuición, síntesis gratificante.

Para pasar del conocimiento a la intuición lo primero que tengo hacer es relajar la tensión cognoscitiva. Conocer es como retorcer lo que tengo delante para me para ideas; intuir se parece más a contemplar, no interviniendo como en el conocimiento, sino dejando que las cosas muestren sus relaciones, ellas lo están deseando, aparecer hablando las unas con las otras. Dejo que sean ellas las protagonistas y yo me convierto en espectador: eso es lo que pasa en el sueño. Cuando relajo la tensión cognoscitiva y miro lo que tengo delante es como si soñara.

El pensamiento está siempre guardado por el policía de la adecuación; en la intuición no lo hay, en ella reina la libertad.

El conocimiento busca el problema -muchas veces, cuando no lo hay se lo inventa-; la intuición necesita que todo esté tranquilo alrededor para que ella pueda expresarse.

He intentado hacer filosofía por la tarde también y es imposible, me agoto; en cambio la poesía me descansa, porque no exige trascendencia y me mantiene en la dulce y femenina inmanencia; después me recojo en oración, con lo cual en el mismo día vivo tridimensionalmente -los domingos por la tarde Carmen y yo hacemos el amor: tetradimensionalmente.

La intuición es mediata como el conocimiento -como él relaciona-, pero de una mediatez más inmediata: llueve, veo las copas de los árboles unas con otras que amarillean: intuición; ese castaño tiene menos hojas que aquél, debe ser que está menos protegido del viento: conocimiento.

La intuición es femenina por inmanente; el conocimiento masculino por trascendente. Hago esto porque así consigo esto otro: conocimiento; hago esto porque con esto otro expresa bien lo que siento: creación, intuición.

Seguramente el conocimiento apareció cuando la humanidad fue capaz de hacer quela intuición trabajase para ella: la domesticó, le dio intencionalidad, la hizo sentido.

"El arte es *intuición* pura o *expresión* pura" (Croce *Brev* 118).¿Son lo mismo? La intuición es fondo expresado formalmente; la expresión es de un fondo en una forma. Son lo mismo, sólo que 'expresión' es más amplio, puede también haberla superficial.

La intuición no sabe de esencias como el conocimiento: esto 'es' un árbol', en ella no hay ningún 'es'. "Por mera intuición nada es pensado" (150); coincidimos con Kant en la significación, aunque no en el sentido.

En la intuición sólo hay A y B; jamás se alcanza C. La intuición existía antes del verbo 'ser' o cópula. Los creadores -como los religantes- le pegan un tirón al ser para crear, al *eími*, al *sum*; son la filosofía representista y la ciencia quienes conjugan el ser. El arte es antes de Aristóteles y de Einstein.

Cuando un 'es' se mecaniza no cuesta: la tabla de multiplicar y los trabajos cotidianos, el fin del 'es' es desaparecer en la rutina. No tiene la gracia de la intuición, el juego ni su emoción. En ella vivimos la diversidad y la identidad, lo semejante y lo desemejante sin ningún 'es': podríamos decir lo gozamos.

Kant pretende sujetarnos: "ni conceptos sin intuición que de alguna manera les correspondan, ni intuición sin conceptos" (58). Nosotros pensamos al revés, si la intuición ha de tener de compañero un concepto que sea uno que no le corresponde, así es menos aburrido.

"La expresión 'algo es' se dice en muchos sentidos" (Aristóteles 1028ª 10), pero todos trascendentes, nunca es inmanencia. Me dice alguien: 'Eres...', y ya sabemos me va a estrellar contra algo.

'Esto' (particular) '*es* esto' (universal), es decir, *a* pertenece a A: conocimiento: el conocimiento exige un universal en que el incluir lo particular, sólo Él es. Cuando el 'es' no importa: 'esto' (sea lo sea) 'con esto' (sea lo sea), nos hallamos en la intuición.

Aunque no pueda conseguir el 'esto es esto', y me quede en '¿esto qué es?', estoy ya en el conocimiento.

La angustia del ser: *¿será* esto? No, porque se notaría, a no ser que se esconda. Lo más probable es que *sea* esto otro, porque ayer me pareció que decía que hubiese querido *serlo*; pero no, porque no tiene aspecto. Debe *ser* aquello otro. Así de agobiante es el ser, y peor aun cuando es conciencia: "¿Soy acaso yo, Señor?.... ¿Soy acaso yo, Rabbi?" (Mt 26 22). La nada de ser no es angustia, como dice Heidegger sino liberación.

"Yo no busco, encuentro", decía Picasso; a los intuitivos no le atormenta la búsqueda en cambio sí a los representativos, se hallan encadenados en el mundo con el que se necesita romper. Tampoco en los sueños se busca.

En 'esto es un roble', adecuo esto A con el concepto 'roble' B, y obtengo C, 'este roble'. Tres cosas: el 'esto' el concepto y el 'es'. En cambio en la intuición sólo hay un 'esto' relacionado con 'esto otro', sin ningún 'es'.

Sé que enfrente de mi casa hay un loro, oigo un grito raro y miro a la ventana; ¿conocimiento o intuición? Al oír el grito digo 'es' el loro, por lo tanto, también tres cosas: el ruido, el concepto 'loro' y el 'es' aplicado al grito. En cambio si me quedase en la inmanencia de los graznidos sin importarme la procedencia, en la obra misma sin importarme el autor, que es el cometido de la poética, en la sinfonía de aspereza creada e incluso en los viandantes, cómo se paran, aquél ríe, todo eso es intuición, aborrece la trascendencia.

Los modistos, los peluqueros, etc. ¿qué deducen?: intuyen. La lógica tiene un papel mucho menos importante la estética en la vida diaria.

'El todo es mayor la parte' ¿verdad intuitiva? Es un axioma, una verdad se admite sin necesidad de demostración, pero no es una intuición, puesto tiene un 'es' la convierte en conocimiento. El historiador, el político, el educador saben intuitivamente: se trata de inducción, tienen datos y de ellos sacan conclusiones.

Es inducción, adivina con pocos datos, pero alguno tiene, aunno sean más indicios. La intuición tiene ser inmanente, le está de más todo 'es' trascendente; la cognoscitiva tendría ser la adquisición de una verdad de mí mismo o de mi entorno sin partir de ninguna otra. La vigilia le da al sueño datos, la intuición juega a su modo y puede por casualidad hallar soluciones.

¿Hay un conocimiento intuitivo? No el inductivo, está basado en una premisa, sino uno no esté basado en ninguna: apuesto al rojo portengo la corazonada de va a tocar. En la intuición no hay ninguna razón, pues es irracional; es completamente arbitraria, ama el azar, auntiene motivos afectivos inconscientes. La intuición es una facultad como la sensibilidad, yo intuyo igual siento o conozco. Conocer es adecuar un concepto a algo y decir de él 'es tal cosa'; eso no lo hace la intuición, en la no hay ningún 'es'.

Hay en la intuición cognoscitiva una inferencia implícita no alcanza el 'es'. 'Este hombre es homosexual' '¿En qué te fundas? ¿Has visto algo concreto, es amanarado, etc.?' No hay ningún indicio, no se trata de ninguna inducción, es un presentimiento, estoy segura'. Para esta certeza se produzca tiene haber algún motivo, lo pasa es uno no se acuerda o es inconsciente. Pero aun con él la relación no podría ser trial, para lo cual tendría tratarse de una deducción, sí tiene dos premisas y una conclusión, pero la inducción alcanza la conclusión con una sola. Por lo tanto podríamos decir: de una inducción no se puede pasar a una intuición; sin embargo ése es el sentido generalmente tiene como adivinación. "El estado de incompletud... se conserva en el trasfondo de la conciencia, constante y emotivamente como una advertencia permanente, para surgir en la primera oportunidad -acaso en el silencio de una noche de insomnio-y reclamar completamiento" (Sanders *Psic* 123). Tendríamos admitir dos clases de intuición: las unilaterales, tienen A y buscan B, y las bilaterales, disponen desde el comienzo de A y B. Las cognoscitivas son de la primera clase. O podríamos decir la intuición tiene dos fases: cuando yo voy montaña arriba poetando tengo un fondo erótico o místico al le busco formas en las peñas, los árboles, el cielo; voy como dice Juan de la Cruz, preguntándole a las criaturas; pero entonces no se trata de ninguna relación dual sino de una ansia me hará juntar esa nube con la cresta de la montaña antestando así una relación erótica, este árbol y el viento, una mística. Cuando el cientifico o el filósofo se hallan en este estadio no se trata de tengan un A y busquen un B le vaya bien. Como El Peli al comienzo de esta investigación, se parte de algo ya alcanzado, es todo lo logrado lo pide lo nuevo, igual en el arte en la investigación, pero así como en el arte jamás hallas ninguna causa, ninguna explicación de nada, en la filosofía o en la ciencia no se trata de otra cosa. Sería sólo inducción soterrada, pero es más eso; lo se pretende es precisamente salir de la inducción para hallar lo nuevo, se valora en ella la imaginación, por lo tanto hay considerar a la *intuición cognoscitiva* también como creadora, al menos en un primer momento. La investigación científica y filosófica son representación, pero necesitan a veces salirse de la cárcel representativa y recurren a la intuición para hallar algo diferente, luego tendrá funcionar dentro del sistema como una pieza más. La intuición cognoscitiva no es verdadera intuición, pues no es libre, está desde el comienzo sujeta al criterio de verdad-falsedad, es medio no fin en sí misma, por

eso pierde la prestancia de los sueños y el arte y se hace criada de la praxis. Pero también la investigación tiene veces emoción, cuando uno está entregado absolutamente a una tarea. "La *invención,* dice Leroy, se realiza dentro de las brumas, la oscuridad, lo ininteligible, casi lo contradictorio. La *certeza* nace en estas regiones del sueño y del crepúsculo" *(*Fre L*os mét* 19). Se intenta salir de la trabazón metódica para buscar en otro reino, donde los elementos se pueden juntar a capricho. "Sus experiencias para ver (Claude Bernard) consistían en proponer al espíritu una aventura *sin finalidad* bien definida. Con toda libertad para errar al azar de la inspiración" *(*19); hasta aquí es intuición, aunse haga luego medio y cace cognoscitivamente. ¿Intuición aprehensiva? Cuando a un investigador se le ocurre una idea, esa ocurrencia es un 'es' buscado, se trata por lo tanto de una inducción; sólo ellas -inconscientes- se le ocurren a uno; además esa ocurrencia después hay demostrarla, esa 'intuición' tiene convertirse en representación. El conocimiento se sirve de la intuición para abrir caminos, cuando no sabe por dónde tirar le dice: haber si tú ves algo. Son la puta y el chulo, en el conocimiento ella lo sirve a él; en cambio el arte no trabaja para nadie, mejor dicho, no trabaja, disfruta, goza. En la frase de Picasso 'yo no busco, encuentro', tampoco hay la desesperación del buscador, sino la gratuidad propia de los sueños. Pero los sueños responden a un fondo, Picasso ha de estar vitalmente inmerso en la obra para poder encontrar, la intuición es un fondo se expresa en una forma y sin él no la hay. En la investigación científica la intuición cuadra en el sistema, es intuición aplicada, una especie de artesanía no alcanza la categoría de arte. A esta intuición Husserl le llama 'juicio confuso'; no es juicio todavía, no alcanza a ser conocimiento, pero pretende serlo; en cambio la intuición en el arte ama su *status* y no quiere rebasarlo. Los pueblos primitivos intuyen en lugar de conocer: magia, espíritus, y se quedan ahí, no necesitan comprobar lo hallado como la ciencia; la intuición suplanta al conocimiento o mejor dicho, el conocimiento todavía no ha logrado desterrar la intuición cognoscitiva. Es inducción intuitiva y puede a veces ser más fiable el razonamiento. Yo cometí muchas equivocaciones, pero generalmente una inducción soterrada me hacía corregir la equivocación. El razonamiento a veces puede llevarnos por un camino equivocado al partir de alguna premisa falsa te descarría; la intuición es inmediata, no tiene ese peligro.

Intuición femenina y masculina.

"La mujer no podría situar el centro de sus pasiones en un objeto externo si no estuviese dotada de la facultad de 'conocer' rápidamente el objeto mismo y penetrar súbitamente en sus *aspiraciones y pr*oblemas. Para eso le sirve maravillosamente su *intuición*, es inconsciente, pero está en contacto directo con la realidad" *(*Gina Lombroso 105). La intuición no puede estar en la dación que está fuera y desde fuera somete a sus razonamientos lo ajeno. Es recepción que acoge lo otro de manera íntima y así puede saber de él; pretende ser una sabiduría más honda que la dación, una adivinación de la cosa misma, no de su representación. Pero la intuición hemos dicho que consiste en una relación dual: no es un saber sino la realidad misma mía proyectada en lo otro. La intuición sólo sabe expresar más o menos formalmente; un fondo que se expresa, pero eso es dación. La intuición canónica es la onírica y es dación: el soñante da o crea; pero la dación no consiste en dar sino en darse. El soñador no hace más que recibir unas imágenes que se le imponen. Precisamente los sueños se producen porque el agente se halla en una absoluta recepción, entonces emergen lo mismo que en la creación, poetar consiste en recibir, y la inspiración ha sido considerada siempre como recepción; sin embargo el poema lo hace el poeta y el sueño el soñador, pero lo hace sin voluntad, surge de una instancia que él no controla y sólo se activa en la recepción. Por lo tanto intuición y feminidad van juntas. El agente intuye en la feminidad y si tomamos como paradigma el sueño, se intuye a sí mismo expresándose formalmente. Entonces no puede decirse que la intución adivine algo trascendente: qué número va a tocar en la lotería o cómo ha de ser la política. Schopenhauer proponía una intuición que era un consentir con plantas y animales, pero habría que ser gigantescamente receptivo para lograrlo, somos como ellos dación y recepción, fysis, pero nadie es capaz de ponerse a vivir desde la elementalidad natural. La intuición no puede salirse de la inmanencia, sólo puede hablar de sí o de los suyos, es también el ámbito de la feminidad. Sólo ella puede ser sensible a lo que le pasa a alguien próximo por su recepción, lo sabe sin razones, porque saber no es necesariamente un 'es', no lo es cuando se trata de sentimientos: recepción y saber sin ningún 'es' cognoscitivo. La intuición ha sido siempre muy importante en la mujer, ella es la que ha comprendido a unos y a otros y ha unido a la familia y seguramente seguirá siendo así pues la feminidad no es cosa de educación: la recepción es esencialmente intuitiva por la cuenta que le tiene, la dación en cambio puede permitirse apañárselas sólo con la razón. La intuición es más difícil, más fina, más honda qque el superficial razonamiento. La razón está al alcance de cualquiera, es algo mecánico, puede efectuarla un ordenador, le das los datos y él da soluciones, pero la intuición es lo más íntimo de la humanidad. Es primariamente un fondo que se expresa -dación- y se comunica -recepción; tiene que haber una intuición dativa y otra receptiva en el arte, correspondiéndose la una con la otra; en la creación es un recibir pero respecto a los quecontemplan la obra es un dar. 'Yo no busco, encuentro' quiere decir que mi actitud es receptiva, la intuición me viene, yo sólo me pongo en disposición de que ello pueda ser así. Escribo el poema de tal manera receptivo que parece que casi me es dictado, y después ese poema es dación para los

segundos recibidores. Las intuiciones cognoscitiva y estética no se diferencian mucho en la feminidad, pues la primera es más bien expresión de un sentimiento y la segunda es ese mismo sentimiento que se expresa en relaciones estéticas. A la primera se la puede considerar inducción inconsciente, pero por inconsciente supera al agente, es un saber de alguien más que de algo y además estar seguro, pues así es como se manifiesta esta intuición -yo lo veía en mis alumnos cuando dibujaban- porque siente en sí misma o consiente con el próximo esto es así sin saber por qué; la inducción sabe de lo que parte y pertenece a la representación; aquí el movimiento es en el sentimiento: sentir e intuir van juntos en las dos intuiciones. Se la suele considerar adivinación, pero no de una representación sino de algo inmanente en mí o en nosotros. La intuición no puede proponer verdades generales, pero adivina sentimientos en el propio ámbito, o los expresa, recibe o da sentires, todo lo que pase de aquí es exceso; pertenece al ámbito del sentimiento, es el de los sueños y el arte. Entonces intuición y pasión andan juntos; la pasión hace a la feminidad intuitiva, no se deja representar y en cambio se expresa muy fácilmente; si el arte es intuición y la intuición es un fondo que se expresa en una forma, el arte es doblemente femenino por ser pasión e intuición, y sólo una vez masculino por ser expresión. A los hombres se los educa para soportar la pasión sin chillar ni llorar y con ello han sometido también a la pasión misma: nos han hecho máquinas, lo cual interesa al mundo; si volviésemos a chillar como por múltiples relatos -Cesar, Durkheim- sabemos que hacían los pueblos arcaicos, volveríamos a recuperar la pasión y la intuición correspondiente. La persona apática sólo puede ser racional, sólo alcanzan a ser ser intuitivos los apasionados y eso es lo nos hace considerar como verdaderamente intuición y no inducción a la femenina, porque está regida por la pasión y es más la expresión de un sentimiento que la captación de lo real. La acción masculina tampoco es intuitiva, pues necesita tomar medidas, preparar el terreno, prever consecuencias. La intuición es hija de la pasión, y en cuanto a saber del otro lo es desde la adaptación y la comunicación y el amor. La pasión no tiene otro modo de expresión que la intuición; a veces ve peligros en donde no los hay porque el amor le hace exagerar, pero otras acierta. Es una sabiduría sujeta a más fracasos que el razonamiento, que es externo y no coge desde dentro sino por fuera y toscamente. La intuición es más fina o más íntima, pero tiene menos garantías. Entre dos amantes generalmente ella ve peligros y él le ayuda a razonar y tener una mirada objetiva, pero ella entra a veces por vericutos imposibles para la razón de él. Sin embargo seguimos hablando de un saber aunque sea sin razones y sólo de sentimientos, y la intuición es sobre todo creación. Por lo tanto no hay más remedio que admitir dos clases de intuición, la onírica-artística y la cognoscitiva. El hombre se pierde más en la idealidad, por eso ellas son intuitivas y ellos razonadores. Cuando no se aparta del sentir, cuando no intenta elevar la intuición a razón como hacen las sociedades primitivas con el animismo y la magia, la intuición se halla segura en su campo. En la magia de la caza se dibuja la presa muerta a flechazos entre un rito de encantamiento, con lo cual se logra una potencia unitiva que luego es útil en la caza real; por lo tanto también la magia se halla en el ámbito del sentir y lo

mismo en el animismo, en la santa compaña gallega, por ejemplo, que es una imagen onírica: las almas en procesión salmodiando buscan entre los vivos un nuevo comulgante; tiene de fondo el temor a la muerte que inventa esa procesión fantasmal; y permanece en la creencia, es un ámbito a este lado de la realidad; algún alucinado la ve y es como si la soñase, se trata de intuición pretende la realidad práctica como sucede en la locura. La del loco ve alucinaciones, tiene manía persecutoria pertenece también a la onírica: se expresa en formas como en los sueños. La intuición como creación y la intuición como presentimiento, son las dos concepciones y esta segunda es la habitual. El artista crea por intuición, sin razones, y la amada presiente que él la va a dejar; él es poeta e intuye poetando, la amada intuye que él la abandonará por la poesía o por su diosa en el espíritu. El reino de la intuición es opuesto al de la razón, es el del sentimiento en el arte, en el eros y en el espíritu. Es el reino de la inmanencia que se opone a la praxis trascendente y por ello necesariamente razonadora. La razón es masculina y se opone a la intuición, que es femenina a su vez tiene un aspecto masculino en la creación y otro femenino -doblemente- en la intución cognoscitiva. La feminidad no se rige bien por normas y deducciones que considera externa masculinidad y en cambio siente y presiente y expresa intuitivamente sus sentimientos. Tiene las dos intuiciones, la de presentir y la de sentir estéticamente, mejor que la masculinidad, que en cambio le gana en la razón y en la propia expresión. La expresión del sentimiento se hace intuitivamente o formalmente en el arte y en esto le gana la masculinidad a la feminidad, en cambio presiente y consiente mejor. Para que una mujer tenga intuición femenina tendrá que ser receptiva, pues una masculina se moverá mejor en el razonamiento, y también un hombre femenino intuirá femeninamente, aunque también razone, y probablemente la intuición femenina se pueda cultivar lo mismo que la artística. Las armoniosas mujeres: porque se dejan llevar de la intuición, no de la razón como los hombres; siempre que me guia a mi la intuición poeto con ritmo; los hombres somos arrítmicos es como si nos faltase algo, tenemos una maldición es el extrañamiento, Caín nunca podría ser mujer. Hay intuición receptiva o femenina e intuición masculina o dativa, que es de la que trataremos en esta obra. Pero la femenina también puede ser estética: adornar, sin fondo. Por lo tanto la intuición femenina puede ser receptiva -presentir, identificarse, consentir- y dativa: intuición estética, considerando la 'estética' una región más amplia que el arte, con forma pero sin fondo. Tenemos pues en la mujer una intuición con fondo práctico y otra sin él en la estética; en cambio la masculinidad carece de la receptiva pues la sustituye por la razón. En la mujer, receptiva con fondo y dativa sin él; en el hombre, la razón en lugar de la intuición y la dativa fondada, y en los dos la dativa fondada de los sueños. El sentimiento es lo que une los dos lados de la intuición: la dativa, expresión de un sentimiento -sueños, arte-, y la receptiva, presentimiento, consentimiento. La intuición tiene un lado masculino y otro femenino: el masculino es el que se produce en los sueños y en el arte y el femenino -es el único que trae el Diccionario- es 'percibir 'comprender' sin razones, por lo tanto con formas, es decir, recrear o consentir y también presentir. Una intuición quiere gozar y la otra saber; podríamos juntarlas:

‘tengo el presentimiento de que esto es así, porque así es como me gusta’. Para concluir: intuición dativa o creadora, la artística; intución receptiva o femenina: consentimiento y presentimiento. La masculina es la artística, la femenina es una especie de inducción inconsciente que siente, presiente y consiente. Hay un primer sentir humilde y femenino y otro creador y masculino. A la sibila le proponían cuestiones y ella se expresaba en imágenes: tendría primero que consentir con el desgraciado que iba a consultarle, era la suya una intuición femenina en cuanto consentidora y masculina en cuanto creadora, expresaba su consentir en sueños, ya no su sentir. Y la intuición científica es también masculina, halla una solución diferente, establece una nueva relación, se halla a caballo entre la ciencia y el arte, es masculinidad valiente, lo mismo que la de los exploradores; Colón había hecho sus cálculos, no era intuición la suya, como tampoco lo era la mía al emprender mi larga navegación en busca de la diosa Vida: yo partía de experiencias, pero sin embargo parecía imposible convertir en dios a la vida cercana, tenía el presentimiento de que se podría, no sabía cómo, me lancé a la ventura y ahora la obra está acabada.

CAPÍTULO II. INTUICIÓN ONÍRICA

Inconsciencia.

La mejor intuición se produce en la dormición; no puede haber en ella representación porque entonces cesaría, este hecho garantiza la pureza del soñar. Hoy volví a dormir con el sentimiento de fracaso por la dificultad de esta investigación y soñé que me hallaba sin trabajo y mi mujer se acostaba con otros para poder subsistir, no había otra posibilidad y yo estaba desesperado porademás ella me despreciaba. Al relatar este sueño me doy cuenta de la imposibilidad de expresar sus recovecos, sobre todo lo que yo sentía, mezcla de celos y satisfacción enfermiza y el ambiente de opresión se iba cerniendo sobre mí. Era tan vivida la situación cuando desperté que tuve que recurrir a la conciencia para darme cuenta de esa situación en la me veía vejado y al mismo tiempo me vengaba no existía realmente. Yo cuando dejé el Ejército me encontré en la calle, ya antes me atormentaba ese pensamiento, por lo tanto esto es un recuerdo que el sueño combina de manera que pueda expresar además el desentrañamiento primordial y sus secuelas eróticas; hasta que no me di cuenta de que el asunto del trabajo había pasado a la historia, puesto que estoy jubilado, no me tranquilicé. Como enseña Freud hay en este sueño una parte superficial referente a la confección de esta obra y otra profunda, a la que nos iremos poco a poco acercando. El soñar es la expresión de un sentimiento al que yo doy forma imaginariamente; lo contrario es representar. Para pasar de la vigilia a la dormición es necesario que lo me rodea pierda su connotación representativa; para ello tengo que cambiar mi actitud por otra intuitiva, en la que las cosas pierden su exigencia práctica y se conviertan en relaciones inocuas: el ladrido del perro, las esquilas de las vacas, el viento, una pina cae, adquieren el carácter de sinfonía. De esta manera el soñar aparta de la representación e inicia su entrada en en el reino de la intuición. Por lo mismo que yo pongo música para dormirme, mi mente pone estas asociaciones intuitivas, ambas de la misma dimensión que el arrullo de la madre invitando al dormir. Los cuentos y las canciones y la música nos adormecen porque son intuición como los sueños. La enajenación es su mayor enemigo porque me mantiene representando. Vigilia y dormición, en la primera estoy cogido en la representación, en la segunda juego con ella a la pata coja, pero en el comienzo el mundo todavía sigue conmigo. El mar y la tierra son como la intuición onírica y la vigilia, él entrándole a ella como las rías, o mejor en el Finisterre la tierra entrando en la mar entregada a sus embates, o los barcos que se internan; dormir es como penetrar en la ancha mar, en donde habrá paz y también sobresaltos y tormentas. Se comienza por una dejadez: "Mientras estamos acostados en la oscuridad esperando la llegada del estado durmiente nuestras actividades fisiológicas se van haciendo más lentas y nuestra mente a la deriva del pensamiento casual, *a imaginarse piensa etc."* (Dement 608). El adormecimiento sólo es posible cuando la representación sujeta al mundo se va deteriorando, relajando las asociaciones hasta caer en el sopor. Si no deshago la representación no puedo dormir, me quedo en la praxis; se puede seleccionar una parcela y lo demás soñarlo: la madre sólo despierta si su hijo llora, no si el viento mueve las persianas o el tráfico; los sonidos pierden su ser y juegan

libremente sin importar quien los provoque, sólo hay uno representativo o práctico. Éste de la ventana se relaciona con el claxon de abajo y con la radio del vecino formando un arrullo que me arropa, me envuelve y me adormece. Si la ventana y el coche y la radio cogen de nuevo su esencia, la relación intuitiva se deshace, se convierten en sustancias, me increpan. Esa especie de nana me hace entrar en el sopor que me prepara para un primer soñar como ése mío del comienzo, y las fases se repiten varias veces hasta despertar. Así como la praxis es histórica y no vuelve, en el soñar regreso todas las noches a lo más hondo de mí e incluso cada noche varías veces; porque el sueño es esencialmente regresivo como la tradición y su orgía, sin él al día siguiente tendría las penas igual de levantadas que cuando me acosté; el arte tiene también esa misión: una orgía de belleza y verdad. El mundo es el enemigo de la intuición; el orden establecido no admite ninguna trasgresión. El soñante como el artista se sale del mundo para crear libremente. ¿Por qué los sueños no se recuerdan, aman el olvido? Porque no son de este mundo adulto, chato, obsoleto, que no admite el juego del sueño niño ni la pasión de la verdad. Soñar es sustituir la representación por la intuición incompatibles; lo mismo puede decirse del arte: ya que el acto de ponerse uno a poetar trae consigo el renunciamiento a la representación. El representar es opuesto al crear lo mismo que al soñar, la arbitrariedad de la intuición onírica es una prueba de su independencia de la vigilia. A los infantes se les cuentan cuentos para que se duerman; no los dejaría dormir el interés por el argumento, pero como los cuentos tienen la gratuidad y la libertad del soñar, son liberadores del sentido representativo, ruptura, igual que él. La dormición me permite soñar porque me sustrae a las restricciones de la vigilia y puedo expresarme libremente. En mi creación poética esta separación la realizan los veranos en la sierra lejos del mundo; pero el paso no es fácil, la primera semana es imposible: quiero soñar y sólo represento, en la segunda ya voy entrando; en el mes siguiente estoy dentro, y en la última quincena me vuelven de nuevo las representaciones. Se representa desde fuera y se intuye desde dentro. Comparada con el soñar la vida diurna es dura vigilia: siempre al acecho, podemos equivocarnos, caemos en falta. Que los sueños no tienen nada que ver con la representación se demuestra en el hecho de que a veces sueño he que resuelto un problema y cuando después voy a ver mi logro veo que me encuentro con que no es nada, el sueño consistió sólo en la emoción vacía de haberlo resuelto. El soñar "constituye algo cualitativamente distinto... No piensa, calcula ni juzga; se limita a transformar" (655), relacionando de manera insólita vivencias anteriores. Nos pasa a la intuición: una casa con patas, un sombrero tras el cual hay un gato, juegos que El Bosco figura genialemente en sus cuadros, porque ése es el camino del arte. La diferencia fundamental es que el soñar se deja llevar sólo por el sentimiento y la creación ha de tener tener también en-cuenta el mundo; la neurología ha conseguido encontrar la causa: "Delia no podía pensar de modo correcto durante sus sueños... Al parecer su *modo de procesamiento* de la información cambió... *de racional, lógico, consciente de sí mismo* -los rasgos de la vigilia-, a *delirante, ilógico e* ir*reflexivo* -los rasgos de los sueños... El *modo* del cerebro-mente depende del sistema de control aminérgico-coli-nérgico, de que tengan el control *las aminas*,

de que lo tengan *las colinas*| o de que ambas estén bloqueadas" (Hobson 90). A mí me parece que esta descripción está hecha al revés: cesó el sueño de Delia cuando el sentimiento que lo mantenía se acabó y entonces fue cuando sucedieron esos cambios químicos, igual que cuando mi altercado se calma, disminuye mi adrenalina. El protagonismo es de la cala vital no de la vegetativa; aunque ésta intervenga también en el inicio, podemos afirmar en general que el sentimiento es el motor y las sustancias químicas consecuencia. Delia está dormida sí, pero activa, presa de unos sentimientos que son los hacen las imágenes y toda esa química es el medio de se vale. Por eso la descripción del soñar desde la biología descabala el soñar mismo que fundamentalmente es un sentir expresado en imágenes, como sucede en el arte; los sueños son expresión de los sentimientos del soñante, intentar juzgarlos desde las longitudes de onda de una tira de papel es como intentar saber lo está haciendo un pintor por unos electrodos puestos en su cráneo o por cualquier analítica clínica. Si a mí no se me pudiera ver y hubiese que estudiarme a través de la máquina de escribir pasaría lo de estos biólogos narradores de sueños. Es verdad que yo no puedo soñar cuando quiera, no depende de mi voluntad, como tampoco depende el poetar ni el espíritu; todo lo que no es praxis es involuntario, pero yo soy su agente desde mi cala vital; nuestro biólogo afirma lo contrario: "Los *procesos mentales* son transaciones materiales entre las neuronas"(521); se hace así protagonista al soporte vegetativo, que nadie vive, y con ello hace que yo me vea en mi actividad desde mis neuronas con lo cual me degrado y cosifico. El trabajo neurológico es el de la máquina; yo soy el que sueña, con mis problemas y mis angustias y ella no es más que el instrumento. El problema del soñar es que no se puede estudiar desde el soñante en el momento en que se está produciendo porque se sueña con la conciencia dormida, hay que servirse de los electrodos y la máquina esa no puede saber nada de las vivencias del soñador. Esta actitud de la biología no puede sostenerse y el mismo que afirma que los sueños son "un cambio en el estado cerebro-mental que es universal, impersonal e imperativo" (152) tiene que afirmar a continuación "se debe dar duradero crédito a los psicoanalistas por haber dado siempre a *la emoción* una muy alta prioridad" (179), con lo cual, aunque se critiquen algunos de los presupuestos de Freud, se reconoce el protagonismo del sentimiento como creador de los sueños, y eso es lo más importante y es lo que Freud trajo al soñar. Delia aceptó pasar una noche en el laboratorio del sueño por las razones que sean, pero por dentro estaba intranquila; por fuera sonriente, se acuesta, se duerme y su alarma surge en lo que sueña: una escena de violencia y temores con la imaginería de las películas de terror. La biología sólo puede certificar "existe una relación significativa entre la intensidad que emotiva de las visiones del drama onírico y las alteraciones de la frecuenciacardíaca o respiratoria" (Jouvet 99). La labor del sueño es expresar formalmente que mis sentimientos; en la vigilia es más importante el conocer y el soñar es sólo expresión, aquélla se vale sobre todo de la representación y éste sólo de la intuición, lo cual obliga al organismo a trabajar en la vigilia con *aminas* y la intuición obliga al cerebro a cambiarlas por las *colinas*; el que las aminas me hagan racional y consciente y las colinas intuitivo e inconsciente tal vez tenga que ver con las sinapsis, pues la

intuición es, como nos dice Kant, sin concepto y por lo tanto una relación dual libre, en cambio la representación necesita atar varios cabos a la vez, por eso es tan placentero soñar y tan penoso pensar. Se produce constantemente una alternancia y en medio hay una transición. La representación no puede soñar directamente, necesita calmarse con la dormición sola, es la propiciación; después surge la intuición; luego de nuevo la dormición y después otra segunda vuelta. La alternancia es: representación//intuición preparada por la dormición asomne. Entre la clase y el recreo una propiciación de apagamiento, entre representación e intuición; pero no al revés. Para llegar al recreo primero tengo prepararme, porque la intuición es más delicada; después para la clase más basta por representativa ya no es necesario. El retorno es: vigilia//uno, dos, tres, cuatro soñadas; vigilia//uno, dos, tres, cuatro soñadas; etc. Como se ve los soñares son más frágiles, como los latidos de un corazón, en cambio la vigilia o praxis es toda continua de una pieza. Pero, aunque menor,también hay intuición en la representación y al revés: "*Los dos* sistemas químicosse encuentran en equilibrio dinámico. Esto significa, como ya sabemos, que nues tros estados conscientes fluctúan en form*a constante y gradual* entre los extremos de la vigilia y el sueño. Aun en los extremos, los sistemas aminérgico -vigilia-y colinérgico -sueño- están activos, su predominio es sólo relativo" (35). Podríamos hablar de una integración genérica con dominancia de uno u otro lado. La intuición es activa también en la vigilia, relaja la representación y cuando le toca el turno, la hace inocua, primero se pone a jugar con ella y después es cuando dice sus propias cosas. Cuando la representación es excesiva, la intuición se impacienta, por eso cuando llevo mucho tiempo dedicado a la filosofía mi mente ella sola, como en los sueños, se pone a veces a asociar por su cuenta y me vienen que conceptos que tienen ver con lo que estoy leyendo o son lo contrario o no tienen nada ver; antes creía que me estaba volviendo loco. Si pongo música no sucede: mi mente recibe de ella el alimento que necesita, como en los sueños. Esto es otra prueba de que el soñar es intuición necesaria y relajante de la mente. Oír un concierto o ver una exposición o asistir a una presentación dramática es necesidad, no lujo; pues de lo contrario nos secaremos de representación. Cuando acaba salimos más dulces, más buenos, casi como después de la comunión mística. En cambio las ensoñaciones cansan, lo dejan a uno agotado si son largas, no fluyen como el soñar, los fabrica uno a voluntad; inspiración: el arte se hace onírico. En la ensoñación hay mucho de pensamiento y en cambio el soñar está libre de su exigencia, por eso tengo en él paz. Soñar y crear son espontaneidad mía; parece que es adaptación porque mi voluntad no interviene. En la vigilia soy yo el que en unas determinadas circunstancias decido esto o lo otro; en el soñar nada hay qué decidir, parece que se decide por mí: las imágenes son las activas y yo el pasivo, pero no es así: soñar no es ir al cine, donde te pasan una cinta que tú no has inventado. En el soñar la estás tú creando, aunque no tu yo voluntario, sí tu yo profundo, como en el arte. Tenemos en nuestro cerebro algo que pide el arte porque necesita vivificarse como necesitamos el espíritu. Cuando estoy cansado de este trabajo pongo música y el cerebro me descansa; en cambio si me quedo sin hacer nada no, pues sigue la representación, mi condena. La praxis es intencionalidad

agotadora; si tuviera que estar siempre disparado hacia las cosas enloquecería. Necesito que la mente en lugar de salir para atrapar tomando todas las precauciones para que la captura sea eficaz, baile. No es suficiente que cese, pues estaría parada pero preparándose para nuevas capturas. En el baile en cambio se relaja, se esponja, sin intenciones, al azar de lo que surja, sin peligros, en la paz: esto es el soñar; cuando ya hay paz el extrañamiento está lejos, de la fase recreativa pasas a la creativa, emergen las primeras vivencias, de la catarsis a la vivificación: aquí está el verdadero soñar. La intución y la representación están en razón inversa, por una parte la *praxis* masculina y por otra el soñar femenino, es también el modo de los *poetas,* de los *enamorados* y de los *místicos*. Esta tetradimensionalidad puede reducirse a trascendencia/inmanencia, que tiene su origen en la alternancia vigilia/soñar. En éste nos preparamos para que las dimensiones femeninas no sean subyugadas por la masculina. Los biólogos se preguntan por la función del soñar, yo no sé en los animales, pero en la humanidad no hay duda: que la representación no aniquile la intuición, que no nos convirtamos en robots. De alguna manera opina así Jouvet al decir con el soñar se pretende mantener la individualidad en contra de la generalidad. La soñación es sobre todo la defensora del arte. La libertad del soñar y también en menor grado la ensoñación de la vigilia se muestra sobre todo en la clase de asociación: Las "conexiones *lógicas* se hacen por medio de asociaciones *estrechas*... La cualidad psicológica que se ha mantenido en toda definición de la *actividad onírica* a lo largo de los siglos es la *hiperasociativa" (*139). Que la una es en perjuicio de la otra lo demuestran experimentos realizados con ratones: "Las cepas con pocos movimientos oculares (hacen sensible el soñar a máquinas adecuadas) son más 'inteligentes' en los tests del laberinto que los tienen muchos movimientos" (Jouvet 21); es decir, los intuitivos discurrimos peor, es lo veíamos en Nuria, la niña pintora. El soñar es el tránsito de un movimiento que comienza con un letargo cuya misión es economizar la energía que se gastará luego en la fiesta soñal, en ella nos recuperamos de la vigilia, por lo cual la oposición mayor no es dormir y despertar sino estar despierto y estar soñando: "Al parecer el sueño MOR (el soñal) es un supersueño... un minuto de sueño MOR equivale a cinco minutos de sueño no MOR" (Hob 226); y las ratas a las que se les impide soñar mueren cinco veces antes si les quitan el otro dormir. Soñar es más necesario que dormir y esto nos hace ver también la importancia del arte. Como no se trata de recibir algo de afuera sino de darse uno mismo en imágenes, el soñar es intuición dativa o creadora. En él no dependemos de estímulos exteriores, que se convierten en medios para la propia expresión, pero quedo cogido por los interiores. Ahora que estoy escribiendo he olvidado mi ansia, pero volverá de nuevo cuando esté dormido y preso en ella me daré vueltas en el sueño sin sueños, y en el soñar las imágenes me atraparán, convirtiendo mi existencia profunda en arte. Hace unos días soñé que unos obreros estaban encerrando la mar con un muro de fortaleza con torreones y yo quedaba fuera; ellos cantaban un cántico religioso y el que se hallaba más cerca de mí en lo alto, al llegar el canto a la palabra 'virgen', la decía con escarnio, los otros se escandalizaban; yo el sufriente, el que le ponía el fondo a la represión erótica se estaba expresando, aparecía sólo como un espectador asombrado, al

mismo tiempo creaba el sueño que me ponía fuera para contemplarlo, con lo cual mostraba que me hallaba atrapado por algo que me superaba, así es la maravilla de los sueños, el fondo moldeado de mil maneras por la forma. En la vigilia uno no se acuerda de su afán, pero el sueño no lo olvida y a la noche siguiente volví a soñar otro similar, cambió la forma pero el sentimiento era el mismo, expresaba mi ansia erótica que entonces no podía satisfacer. "Existe el prodigioso cerebro-mente con todo su poder creador que produce una experiencia *consciente* muy convincente y dramáticamente poderosa *empleando sólo su propia energía e información" (*Hob 79); consciente sí, puesto que la puedo recordar. La c*onciencia* es reflexión sobre mí mismo y la *consciencia*. sólo darse cuenta de que está sucediendo algo; yo soy consciente de mis sueños en el momento que están sucediendo; mi consciencia es entonces limitada, aunque no del todo como lo demuestra el que los recuerde; sólo es inconsciente o no consciente aquello de lo que no tengo consciencia. "En el sueño MOR, Delia todavía está segura de su *propia identidad*, pero ya no tiene el do*minio* de sus actos... Esta desintegración de la voluntad en los sueños siempre ha planteado una grave amenaza para muchas teorías éticas" *(*Hob 86); y lo mismo hay que decir del arte. Hacer el 'mal' y no moralizarlo, como si tal cosa, ni siquiera re-presentarlo, dejarlo en intuición inconsciente; al no darle palabras permanece en un lugar antes de toda representación. Algo de conciencia hay pero no la suficiente para responsabilizarme. Yo puedo describir este paisaje que veo, pero si tuviese que crearlo como sucede en el sueño, no me quedaría reserva de conciencia suficiente para que luego pudiese recordarlo. El sueño es elusivo por intuitivo, pues la intuición es apenas consciente, yo lo he visto antes. Tendría que estar páginas enteras describiendo mi sueño para intentar expresar todos sus aspectos y sería además un asunto fracasado, porque su intensidad es estar viviéndolo en todos a la vez, es lo que hace ingente la vivencia que no me deja ninguna reserva para la conciencia. Por eso la novela jamás podra alcanzar la plenitud presencial del drama. Como hemos visto en *Vida* la conciencia es resultado del conocimiento: es el mismo conocimiento o, en general, la representación, vuelta hacia el agente; la actitud cognoscitiva hacia fuera vuelta hacia dentro. Pero la intuición no tiene esta ansia aprehensiva hacia fuera ni por lo tanto hacia dentro; y al ser inconsciente se olvida fácilmente. Tan sólo los sueños con mucho sentimiento o muy formados se recuerdan por la impresión que en nosotros dejaron, "¡Ignorar como vida! ¡Sentir como olvido!" *(*Pessoa 108), esto es soñar, por eso no lo recordamos. Igual que la gata de la señora Eugenia, que sentía el dolor de la pérdida de sus hijos, sin conciencia, toda ella doliéndose sólo sin ningún resquicio para saberse: así es como soñamos, inconscientes porque la intuición lo es. El soñar es poesía, lírica o dramática; el relato es sólo su recuerdo, me llega malamente porque es intuición y la representación no enlaza con ella, por eso es inaprehensible, no porque sea inconsciente; igual de difícil es transcribir representativamente un poema profundo, por ejemplo los sonetos últimos de Lorca. Mi angustia la expresa desde dentro este árbol retorcido, desde fuera no es más que un roble asolado por los vientos de la montaña: en el primer caso yo no soy más que ese árbol, en cambio en el segundo se trata de una representación mía, se desdobla

fácilmente en conciencia y por lo tanto es perfectamente recordable. El infante no recuerda más tarde sus vivencias porque no representa sino intuye; la adultez es la recordadora por la conciencia. La intuición es siempre repentina, por eso se la ha convertido e veces en revelación o adivinación, porque es inconsciente el proceso aunque no la actividad misma. Cuando le preguntaba a un alumno por qué había hecho así un dibujo no sabía qué contestarme, porque desconocía el proceso pero él era consciente de su actividad pictórica; 'porque *me salió* así', decía. De la misma manera los sueños *me salen* así, su elaboración es inconsciente pero cuando lo estoy soñando como cuando estoy dibujando soy consciente de ello; y los poetas hablan de 'inspiración' por lo mismo. Los sueños son "una serie de acontecimientos relacionados entre sí con una variedad de imágenes sensorias que *parecían ser reales en el momento en que sucedía esto" (*Dem 575).¿Cómo podría parecerme real algo si yo no lo estuviera viendo y sintiendo y emocionándome? Pero la emoción está antes de la imaginación, no después como en la contemplación; toda ella entregada creándola sin conciencia, como en el arte, pues sería un estorbo. Hay cosas que he hecho antes conscientemente y ahora no recuerdo, lo mismo puede decirse de los sueños: actividad consciente en gran parte olvidada después para la representación. Todo esto está en contradicción con la concepción freudiana.

Nosotros rechazamos la noción freudiana de 'inconsciente' pues la consideramos una reificación de algo secundario, que acompaña como cualidad a diversas actividades pero que en sí misma carece de consistencia sustantiva. Antes de acostarme cierro la llave del gas; a veces no recuerdo si lo hice, vuelvo de nuevo y está cerrada: he aquí un acto que a veces es consciente y entonces lo recuerdo y otras inconsciente: cuando lo realizo pensando en otra cosa. Lo fundamental es el acto, lo otro una cualidad suya. Puede ser inconsciente la sensación, la razón, la intuición, y el recogimiento místico, porque ellas se estén efectuando, pero yo no me esté dando cuenta, o no del todo; hay también otra 'inconsciencia' que no lo es: entregado a una tarea, no me doy cuenta del momento del tiempo en que me hallo, no me queda espacio para que la conciencia lo registre como mío, es lo que sucede en los sueños: "Aunque lo sujetos estaban indiscutiblemente dormidos, como lo probaban sus EEGs, daban la impresión misteriosa de que se hallaban completamente despiertos" (Dement 552). Nos importa sobre todo esta inconsciencia, es una cualidad acrecentadora de un acto, pues implica mayor vitalidad. Freud propone algo inaceptable: "Existen procesos anímicos que, a pesar de ser muy intensos y provocar enérgicos efectos, permanecen alejados de la conciencia" (1309). Es *activida*d inconsciente; la sustantividad está en la actividad. ¿Qué más da que el conflicto haya sido ayer o en mi primera infancia? En los dos casos se trata de mi historia, de mi pasado, de una actividad mía que condiciona la presente. Yo me comporto así ahora porque estoy condicionado por mi actividad primera, y eso es todo. Pero Freud se inventa un 'inconsciente' en donde mete una especie de infierno y dice que ése es nuestro origen; nuestro origen es el (des)entrañamiento, positividad y deficiencia, incompletitud; como nosotros no creemos que nuestro origen sean unos instintos primeros tampoco necesitamos su represión: la vida es espontaneidad, etc. con las deficiencias inherentes a todo lo humano. Vivencias pasadas me han condicionado y de mí alguien puede decir: tuvo problemas en la infancia con su madre y en su ciudad, pero a eso no puede llamársele 'el inconsciente' que emerge, es simplemente mi personalidad o mi carácter. Cuando yo era maestro y ponía una caja para los objetos perdidos, se llenaba; dejé de ponerla y no se perdía casi nada. Si ponemos un 'inconsciente' lo llenaremos, no lo pongamos y veremos como podemos funcionar mucho mejor sin él. Toda aquella represión que he estado engullendo y quiero vomitar, que sale en mis poemas, por ejemplo en el primer movimiento de *El loco y la niña*, pero no se trata de un "inconsciente" como un animal agazapado allá en lo profundo, mi doble original y malo que hay bautizarlo con la consciencia para domesticarlo, Freud plantea la vida dualmente igual nosotros, pero la suya es la dualidad mortal extremada. Las pasiones contra la razón de la moral secular son un juego infantil comparadas con este combatir similar al de Satán contra Yahvé que introduce en nuestro interior. La dualidad vital no hace que tengamos dentro dos personas, un hombre y una mujer; somos actividad de dos clases, una hacia afuera y otra hacia dentro, vivir es darse y recibir. Dentro de mí no está la dación ni la recepción; en mi cerebro se hallan registradas las impresiones de mis vivencias

anteriores, es la memoria la que es inconsciente, una cualidad del sistema nervioso de todos los animales, aun los más elementales, de conservar como huella mnémica lo vivido. Pero él dice que dentro hay una fiera dispuesta a saltar, a la hay que atar corto y se manifiesta en los sueños. Es muy radical y muy hermoso su ateísmo pero sin embargo cae en el más basto animismo. Freud es el último chamán de nuestra cultura. Nos hace bajar a los infiernos, como en Grecia, en donde al dormir el alma se acercaba a las tinieblas infernales: "Parió la Noche al maldito Moros, a la negra Ker y a Tánato; parió también a Hipnos y engendró la tribu de los sueños. Luego además la diosa, la oscura Noche, dio a luz sin acostarse con nadie a la Burla, al doloroso Lamento" (212). La concepción de Hesíodo es imagen de la oposición entre el animismo primitivo y el deísmo en auge, que se asocia también a la lucha entre la feminidad y la masculinidad; el dia es el reino de la praxis masculina y la noche del eros femenino. Los sueños son maternos: "¿Por qué en la noche me veo así *asaltada* por terrores y espectros? ¡Oh venerable tierra, *madre de los sueños* de alas negras!" (Eurípides, *Héc* 70). El mito es un sueño común y así lo vivimos. "Es el pensar onírico del pueblo, asi como el sueño es el mito del individuo" (Dodds 105); pero el pueblo no sueña, lo hace el individuo, el mito es como el arte, es intuición, cuyo reino es el soñar. En Grecia el sueño es lo monstruoso y amenazador. No podríamos decir que su arte lo sea: Fidias; sin embargo la tragedia no tiene otro origen. Para los griegos el reino de los sueños es el de la muerte, de lo infernal, de lo fantasmal, el animismo amenazador estaba en él refugiado. Pero es el arte y no la religión quien recaba para sí este ámbito de la desesperación y de la muerte. Ulises ha entrado en el sueño común de la muerte y sólo sombras encuentra: "Cediendo a mi impulso, quise al alma llegar de *mi madre* difunta. Tres veces a su encuentro avancé, pues mi amor me llevaba a abrazarla, y las tres, *a manera de ensueño* o de sombra escapóse de mis brazos" (*Odisea* 2 204); se contrapone lo real y lo soñado. No se puede entrar en los sueños, que otro entre en los míos, o que entre yo en el de alguien. También Eneas: "Solos iban en la nocturna oscuridad, cruzando los desiertos y mustios reinos de Dite... En el centro despliega sus añosas ramas un inmenso olmo y es fama que allí habitan los vanos Sueños, adheridos a cada una de sus hojas. Moran además en aquellas puertas otras muchas monstruosas fieras, los Centauros, las biformes Escilas y Briareo el de los cien brazos y la Hidra de Lerna con su espantoso silbido y la flamígera Quimera, las Gorgonas, las Harpías y aquella que animó tres cuerpos. Herido en esto de súbito terror, requiere Eneas la espada y presenta su punta a todo lo que se le acerca y si su compañera, conocedora de aquellos sitios, no le que advirtiere que aquellas formas... eran vanos fantasmas, embistiera con ellas esgrimiendo inútilmente la espada en el vacío" (6 269). Podemos pensar que el ansia de Ulises es anhelar puesto que busca a la madre, y la de Eneas desarraigal, considerando a estos seres monstruosos femeninos imágenes de la madre terrible. Se declara aquí también la raigambre soñal del *Quijote;* 'tal vez soñar' se decía Hamlet a sí mismo hablando de la obra que protagonizaba, en la que entraba en su desentrañamiento de la única manera posible, por los sueños; el carácter soñal de este drama se muestra en su comienzo nocturno y espectral. En Grecia la

trascendencia era onírica es decir, inmanente, puesto que el soñar lo es, el propio desentrañamiento es el creador de los sueños. El arte en general -Mozart, Picasso- es espontaneidad que creadora sale de lo más hondo de la persona: no salen de allí sapos y culebras como dice Freud, dentro de nosotros está la vida que comienza con nuestra madre a la que se regresa en el arte, el eros y el espíritu, en la que cabe un cierto extrañamiento que es su única muerte. El arte medieval y el moderno parecen de raíz más onírica que el antiguo, pero la tragedia es claramente de raíz soñal: la de Edipo y la de Orestes: son argumentos en los que se nos hace regresar al comienzo y sólo se puede volver a él por la intuición onírica. La poesía lírica toda, si se acerca a la esencia, no puede tener otro origen. La escultura griega en cambio, de tanta perfección, no lo parece, pero si su origen no es onírico tendría ser representativo, que es lo único puede proporcionarnos la vigilia, pues el eros es también de raíz (des)entrañal y lo mismo el espíritu. La perfección de la escultura griega, su dulzura, la paz que nos invade contemplando las figuras de Fidias, es necesariamente intuitiva y materna, entrañal, la más integral y por lo tanto clásica. En Grecia el arte alcanza la mayor armonía, pero no entre sueño y vigilia, que sería pasión/representación como el inconsciente freudiano sino entre feminidad y masculinidad, que es la dualidad vital. En el Medievo el sueño le gana a la vigilia: el escultor de un Cristo románico no puede hallar modelo en lo que le rodea, lo saca de sí mismo, eterno amante sufriente; y lo mismo la Virgen gótica, anhelar. Después en el Renacimiento se vuelve a la armonía clásica; el Barroco vuelve a la inquietud soñal, pero es el Romanticismo quien reivindica al mismo tiempo la expresión, el reino de los sueños como fundamento del arte, que luego el Formalismo superficializó. Podemos decir hay épocas en que el arte es -siguiendo el esquema nietzschiano- apolíneo y otras dionisíaco, en aquél la vida se somete al mundo y en éstos el mundo retrocede vencido por la vida. El soñar le da al arte una grandeza que sin él no tendría, una profundidad; y si alcanza el soñar esencial se hace universal, pues la universalidad del arte es su soñalidad. Con los griegos el arte entra en la profundides de los sueños, no buscando el dogma sino la belleza profunda. Hay sólo un arte profundo que no es soñal porque no parte del desentrañamiento que -es el origen del soñar- sino directamente del entrañamiento primordial: es el *arte total*, que es un darse y recibir absolutos, para lo cual se vale del eros y el espíritu reales –porque es un arte sin ninguna anécdota, sin ningún argumento, sin ningún escapismo, arte real y pretende llegar al entrañamiento primordial no como que éste tenemos, que se queda en su saudade. También los griegos hablan de este arte, está más de acuerdo con su concepción de la vida. El cielo es allí todo entero de la tierra y la caducidad de la existencia hace más perentorio su goce. Los pobres fragmentos que nos quedan de su poesía lírica están llenos de esto: "Salud, querida luz sonríes con tu bello rostro" (Anacreonte 38); "Esta es mi plegaria... la luz del sol" (Alceo 33); "Yo amo todo esplendor... esto y la brillante luz del sol y la belleza es mi parte en la vida" (Safo 45). El Hades es para ellos el lugar contrario de la vida en que la reina el claro sol; no se trata del no ser, tampoco de la amenaza de ningún infierno. La muerte es el reino de las sombras, en donde se vegeta; el sueño es como el

Hades o mejor dicho, el Hades es una mitificación del soñar.Es una vida sin vida, pasiva, inane, en contraste con la pasión vital. Es convertirse en sombra en un recinto oscuro y profundo; lo lejano, al otro lado de un río, allí moran las almas; es por lo tanto la suya una concepción opuesta a la cristiana y a la judía de la que parte Freud. Nuestros mitos lanzan su garra desde el país de los sueños o desde la muerte y pretenden arrastrarnos a ella; los griegos formaban sólo un contraste sombrío para acrecentar la vida, para aumentar su gloria, no para hacernos sufrientes y culpables. Mi tristeza puedo contarla, pero también cantarla, poetarla o intuirla. En el primer caso mi comunicante sabe de ella sin entristecerse; en el segundo se entristece conmigo; los sueños, aunque en silencio, no cuentan sino cantan, lo mismo el arte, y es una maldad que lo que la naturaleza nos ha concedido para liberarnos, la opresión maldita nos lo convierta en lo contrario. Freud se halla en esta línea, haciendo del soñar expresión de las fuerzas oscuras que nos constituyen; se le llama 'inconsciente ', según él es una especie de infierno que llevamos dentro y que está presto a devorarnos; dije en otras ocasiones que habría decirle 'intuición', pero ahora veo que no se trata más que de un animismo. La intuición es enteramente desconocida por Freud, el soñar es su lugar de nacimiento y consiste en un sentimiento que se expresa formalmente como en el arte. Pero Freud considera que hay en el fondo de cada uno una especie de satanismo dispuesto en cualquier momento a saltar, y en ese esquema no cabe ninguna intuición. El soñar es para él una fiera que emerge disfrazada expresando "la locura brutal de la humanidad" *(Ep* 478), no en sentido metafórico sino real: "La perturbación se enlaza a los sueños y *surge de ellos"* (1314); "el sueño y el delirio proceden de *la misma fuente*" (1318). De niño cuando mi tío Constante estaba de guardia yo me pasaba el domingo con los locos en Conxo y me parecía una experiencia fabulosa, como si estuviese viviendo con personajes en pleno espectáculo, relacionaba la locura con el arte y por lo tanto con los sueños como hace Freud. Pero en la locura hay representación, tiene un 'es' del que la intución carece, puesto que dice 'yo soy Napoleón' ; pero es más una representación fallida, es una confusión de ambas facultades. En el delirio interviene tanto el extrañamiento mundano como el desentrañamiento soñal; los niños no enloquecen porque están más en la vida, lo hacen los adultos mundanos. Hemos visto las dos clases de locura que se corresponden con las del extrañamiento, la alienación con la esquizofrenia y la enajenación con la paranoia. El loco sale de la enajenación alienándose: a mi madre la desauciaron por falta de pago y ahora dice que esta casa que le hemos alquilado es la que le dieron en lugar de aquella otra; la enajenación era demasiado dura y se la alienó: esquizofrenia; también podría ser al revés, una alienación que se convirtiese en enajenación y diese lugar a la paranoia. En cambio la neurosis nos parece más soñal, puesto no es fundamentalmente ningún 'es', como la intuición onírica. Soñar es expresar formalmente un sentimiento, por ejemplo mi ansia erótica por un caballo ascendiendo por la sierra; se parece a mi temor al incesto, Freud dice que está en el origen de todas las neurosis y yo lo expreso con la agüilla, ahora de una manera sufriente. Esto se comprueba además por el hecho de que la mayoría de los artistas somos neuróticos. El sueño inmanente no

puede sustituir a la praxis trascendente -lo hace la locura- pero puede pervertirla con la neurosis o engrandecerla con el arte. Esto nos hace ver que el soñar también es realidad, expresa mi sentir real, pero ha de completarse con el despertar, el soñar ha de cumplirse de alguna manera en el mundo, pues si el mundo me es enemigo y yo me refugio en los sueños, acabaré odiándolos. Prefiero la realidad hostil a un sueño maravilloso pero como ilusión, como mentira, como sucedáneo, como irrealidad. Entregarme así a los sueños es como crucificarme, prefiero salir a la calle aunque me den de bofetadas, podré al menos gritar, insultar, intentar responder. Aun en el odio hay vida, y el sueño como ilusión es muerte. Pero no es así como nosotros lo vemos al considerarlo intuición, expresión real de mi sentir más hondo. Soñar es expresarse como en el arte; soñar no es sufrir, no es infernar, las pesadillas son catárticas, como los alaridos en la comunión mística de las Bacanales. "Los multiformes instintos... *nos perderían* inevitablemente. Si lo reprimido logra *irrumpir* a alguna parte, sea a la consciencia, a la motilidad o a ambas, entonces habremos dejado de ser normales: en ese momento desarrollamos toda la gama de síntomas *neuróticos y psicóticos*. El mantenimiento de las inhibiciones y represiones que se han tornado necesarias impone a nuestra vida mental un considerable desgaste de energía, del que aquélla está siempre muy dispuesta a reposar. *El estado nocturno del sueño* parece ofrecerle una excelente ocasión para ello, ya que el dormir implica la cesación de nuestras funciones motrices. La situación parece segura, de modo que atenuamos la severidad de nuestra política interna. No la abolimos por completo, pues no se puede confiar del todo; *el inconsciente no duerme nunca*. Pero entonces ejerce su efecto el atenuamiento de la presión sobre el inconsciente reprimido: surgen de él deseos que durante el reposo hallan abierto por lo menos el acceso de la conciencia. Si pudiéramos conocerlos, *quedaríamos horrorizados ante su contenido" (*3098). Parece que el prota-gonista de esta lucha es el inconsciente, pero no es es más que medio; igual que la maldad humana en el deísmo es sólo un pretexto para su opresión. Freud plantea la vida igual que nosotros como una dualidad dramática, pero en él es de arriba a abajo, como ha sido siempre la moral deísta, y en nosotros horizontal; si concibiese el origen como (des)entrañamiento no podría valerse de la represión para sojuzgarlo, tendría que concebir el soñar como catarsis, como liberación, como expresión, exactamente lo contrario de la represión; para él lo más importante es la represión por eso tiene que poner debajo algo malvado. Parece mentira que un hombre que ha dedicado toda su vida hasta el final a combatir el deísmo defienda su mismo esquema. El inconsciente es el desentrañamiento como lo es la voluntad de Schopenhauer, su antecedente directo; no es la maldad de los instintos ni las pasiones tienen que ser sojuzgadas, como control y sometirneiento, Para nosotros se trata de una integración en plano de igualdad, pero no del todo realizada, una deficiencia y no una represión, en Freud está ya por definición en el yo y en el super-yo, pero también en el ello: "Nuestro concepto de lo inconsciente tiene como punto de partida la teoría de la *represión*. *Lo reprimido* es para nosotros el prototipo de *lo inconsciente" (*2702), puesto que es inconsciente por estar reprimido: "lo característico de lo reprimido es, precisamente que, a pesar de su intensidad, no logran abrirse

camino hasta la conciencia" (1309), lo cual es imcomprensible. Por todas partes hay que estar sometido, porque la esencia del ser humano es la maldad. La teoría de Freud necesita justificar la represión y para ello tiene hacer terrible el 'inconsciente' o 'ello': las ansias asesinas, el estupro, el racismo, la bestia que llevamos en lo profundo agazapada y dispuesta a saltar; nosotros recordamos lo bien que le vino la subversión a las dictaduras del América del Sur, fue su justificación, y en España en el nacimiento del franquismo. Con esta concepción de lo inconsciente el psicoanálisis se convierte en una teoría justificadora de la opresión, como sucede en el marxismo con su 'dictadura del proletariado'; entre qué fauces terribles hemos vivido, porque además estaban el fascismo y el catolicismo; entonces la lucha por la liberación de la mujer que ahora nos está volviendo a todos al sentido común, era impensable. Lo único activo aquí es la represión, es la que modula ese torrente impávido que es el inconsciente y la forma los sueños. Es a fin de cuentas lo único real de esta teoría, puesto que el inconsciente no alcanza otra existencia que la posibilidad de una hipótesis: "'Inconsciente' es por tanto un término puramente descriptivo y en diversos aspectos indeterminado; pudiéramos decir que es un término 'estático'. En cambio 'reprimido: es una expresión 'dinámica' " (1309) . Sólo desde la profesión de Freud se comprende esta actitud ante el soñar. El neurótico está reprimido porque no puede darse y recibir, está inmovilizado, por eso a Freud le interesa tanto la represión. El síntoma expresa el sentimiento; Freud dice que la represión es la que impide una expresión libre; nosotros creemos que el desentrañamiento mismo puede ser la razón sin ninguna represión: me deja desvaliddo a expensas de la representación, que se apodera de mí y me oprime; la neurosis como carencia entrañal, no como instintos desatados reprimidos. Nosotros creemos que se desenfoca el problema al adecuarle el esquema 'amo+esclavo' y no el 'amante/amada'; el desentrañamiento es deficiencia no represión, concibe a la humanidad como despreciable y mala necesitante de un Dios que la reprima. Es la moral o la muerte quien va montada sobre el caballo desbocado de la vida, o el dios Apolo espoleando a Dioniso, pues también esta dualidad es mortal. Con la concepción de la vida originaria como dualidad vital, unidad necesitante de la dualidad, no es necesario inventar ningún instinto ni ningún fluido libidinoso, a fin de cuentas no son más un resto de animismo y deísmo. El inconsciente y la represión se exigen mutuamente como el esclavo y el amo y la criatura y el dios y el cuerpo y el alma: no salimos de la secular dualidad mortal; en lugar de 'los instintos', 'los impulsos elementales instintivos', 'la maldad originaria', etc., el darse del infante a la madre y su recepción. El inconsciente nace del desentrañamiento por lo tanto no puede ser más que anhelo o desarraigo. La represión exige una instancia que no puede ser otra que la representación mundana; para nosotros la herida del desentrañamiento es lo originario y es lo que se expresa en los sueños sin necesidad de ninguan represión. Es inconsciente y se expresa intuitivamente, no sabe de representaciones, no puede estar reprimido. He salido del entrañamiento con una herida que se expresa en los sueños, no es necesario hablar de represión, es mundana y el desentrañamiento es vital. El ello es alienación porque es inconsciente, la enajenación sólo puede estar en el yo, al

sentirse dominada por una instancia considera extraña. Al descubrirle un fondo al soñar Freud arribaba a un nuevo continente: a la intuición, para la cual no valía el viejo esquema de la dualidad mortal; pero él no sabía de otro y es lo que le aplicó, de manera que los sueños eran el resultado del sometimiento de las insoportables pasiones por una precaria razón. El fundamento de la humanidad como maldad, como pecado, justificación de un deísmo sin dios, esa doctrina de derechas es la que Freud traslada a los sueños. Sus dos grandes descubrimientos fueron el (des)entrañamiento primordial y la intuición onírica que , a su vez están relacionadas pues la segunda no hace más que expresar el primero. Pero Freud llegó al desentrañamiento y no vio que era la integración infante/madre, y llegó a la intuición onírica sin ver que era la integración fondo/forma, dos actividades integrales y dialécticas que el vio sólo como parada escisión; su profesión de sanador de neurosis le hizo ver en ambos, en el entrañamiento y en la intuición, el origen del mal que tenía combatir, cuando es al revés; le hizo ver como negativo lo originario y fontanal. No pudo haber descubierto el desentrañamiento y la intuición, su esquema autoritario no se lo permitió, pero nos señaló el camino a los que vinimos detrás, sin él jamás lo habríamos logrado. En lugar de yo/ello que es la dualidad mortal, darse/recibir o anhelo/desarraigo, y nada de ese fondo soterrado como una fiera dispuesta a saltar, sometida a duras penas; el mal está en el mundo no en la persona, que sólo es deficiente, pero no malvada, a la que hay ayudar y educar en lugar de castigar. Si el inconsciente es algo que ansia, será anhelo que es el ansia más originaria; si es algo que agrede será desarraigo que es la hostilidad originaria. El juego de desarraigo y anhelo es la cáscara, dentro está el entrañamiento como su dación/recepción; cuando esta integración se extraña aparece quélla. Pero la *exclusión psicoanlítjca* convierte la integración en soledad y a partir de ahí se habla del principio de placer y el de realidad, del ello y del yo, partiendo de la soledad deseante neurótica. Si el infante estaba integrado con la madre, tendría que partirse de esa integración para explicar el soñar y las cuatro dimensiones vitales; se pierde esta oportunidad y gratuitamente se convierte una posible filosofía de la vida en solipsista, como la idealista. Nosotros alcanzamos la raíz de la vida, el entrañamiento y el desentrañamiento, y el psicoanálisis se queda en el extrañamiento del infante masturbándose aparte de la madre para sentirse en neurótica soledad. Su teoría parte de la escisión como el marxismo y el existencialismo; de la negación, hace de la muerte la base; nosotros partimos de la integración más o menos deficiente, es decir, de la positividad; el extrañamiento no es más que la cáscara del (des)entrañamiento, positividad. Pero a pesar de estas limitaciones la doctrina de Freud es sólida, porque tiene buenos cimientos y la prueba es que se puede seguir construyendo encima. Si en lugar de decir 'inconsciente' decimos 'intuición' salimos del pozo de la dualidad mortal y nos convertimos en actividad más o menos extraña. Para nosotros no es lo reprimido lo más importante sino lo creativo reprimido, lo que no puede salir a la luz porque lo impide la Norma, lo demoniza. ¿Está reprimido mi desentrañamiento? ¿Está escondido allá dentro y hacen falta unos garfios para arrancarlo?No, me sale en los sueños él sólito, y en mi vida con Carmen y en mi poesía. No está reprimido,

es yo mismo, en el eros y en el arte se ve más que en ningún sitio. Por lo tanto, 'expresión' es el concepto que le va bien al soñar, en lugar de 'represión'. El desentrañamiento y la intuición hacen el arte esencial que buscamos. La intuición tiene su fondo en el desentrañamiento y se expresa formalmente; es la expresión de un fondo en unas formas. En el soñar lo mismo que en el arte esencial el (des)entrañamiento se convierte en expresión formal. Si el arte es esencial me alcanza en el origen; en el arte anecdótico puedo hallar diver-sión; en el esencial puedo alcanzar la verdad. El sueño no puede alcanzar tal cosa, los sueños son sólo atisbos que me ayudan a encontrar. El arte vital se vale de ellos como ayuda, pero el arte quiere estar en el mundo, es de ojos abiertos,no cerrados. El arte esencial es un intento de lograr la sabiduría y la paz del origen y para ello se vale como ayuda de los sueños. Los románticos al revés seperdían en ellos y fantaseaban sobre ellos; para nosotros, como para Freud sonuna ayuda para estar en la realidad, no para escapar. El soñante y el poeta seliberan de su desentrañamiento y nos ayudan a los demás a hacerlo mediante unaexpresión formal. Los sueños se recuerdan son los más importantes, los de mayor fondo y por lo tanto de mayor forma, son los tránsitos de los diferentes mo-vimientos del soñar. Freud dice la intuición es infantil y es verdad, puesdisminuye con la edad y la represión; se refugia en los sueños. Pero los sueñosde los adultos son más complejos: "Los sueños *de forma más sencilla* habrán de ser, indudablemente, los de los niños, cuyos rendimientos psíquicos son, con seguridad, menos complicados los de las personas adultas... Los sueños de los niños pequeños son con frecuencia simples.realizaciones, de deseos, y al contrario de los de las personas adultas, muy poco interesantes. No presentan enigma ninguno qué resolver" *(*425) Si los sueños infantiles son más sencillos los de los adultos será portodavía el extrañamiento o muerte no los formó, portodavía no se hallaba bien construido. Es lógico conforme la representación aumenta, aumente la necesidad de la intuición onírica. El infante es más intuitivo el adulto y por lo tanto tendría tener mejores sueños, y no es así, los infantiles está menos formados, porla neurosis de la ellos carecen es la formadora. El infante es más artista el adulto pero sueña peor, ¿cómo se explica esto? Sólo se puede considerando la intuición onírica es expresión y el infante no la necsita en igual medida el adulto, puesto se expresa directamente en la praxis; el adulto está cogido por la representación y necesita liberarse en mayor medida, por eso sus sueños son más profundos y también más hermosos. La conclusión es no hay un fondo quieto, como dice Freud, al llama 'inconsciente', no hay esa tal fiera. La voy haciendo yo partiendo de lo vivido en la infancia, el (des)entrañamiento es actual, no es algo del pasado: yo he hecho y por lo tanto también puedo ir deshaciendo, y aquí están los problemas del maltrato. En el soñar, como en el arte, no se trata de bajar a ningún inconsciente soterrado, sino de pasar a otro genero de actividad, la dual intuitiva en la que, como dice Kant, todo es más sencillo pues no hay en ella ningún concepto como dómine exija cognoscitivamente o moralmente lo correcto. El soñar "no juzga ni concluye nada" *(*741). Para justificar su teoría de la represión Freud se vale del estudio de los olvidos, el considera represiones; nosotros podríamos emprender un estudio de los actos uno hace inconscientemente y son expresión del desentrañamiento,

por ejemplo, Marian hacía unas flores estupendas cuando yo era maestro y estábamos en los claustros; y se las cogía y les estudiaba la forma, ella no se daba cuenta de lo hacía, ¿inconsciente o consciente?. Esto de poner esto al lado de esto y al lado esto otro, pero por aquí le saco esto, contrasta con esto aquí y allí, lo diferente de pronto: intuión inconsciente lo mismo el soñar. También en otros muchas actos de la praxis tanto consciente como inconsciente hallamos vestigios de un desentrañamiento quiere juntar pero hay separar y de nuevo se intenta. El eros y los conflictos de la pareja ahora salen a la luz no son otra cosa, y el espíritu tiene en él su origen. Por lo tanto nosotros tenemos más razón para defender nuestra teoría de la expresión onírica Freud la suya de la represión. el psicoanálisis es enemigo del arte lo sabemos bien los pertenecimos al grupo de teatro Mastabas -ya el nombre indica su error- dirigía Ángel Pastor, ahora extranjero en París. Los sueños son reales porme expresan; pero entonces son de dentro a fuera y nosotros decimos en ellos alcanzamos el origen. Si fueran realización de deseos serían hacia fuera: el soñar como una mano sale y agarra. El arte es expresión, el sueño es la madre del arte, también tiene ser expresión. Entonce ¿no alcanzará la esencia? Es su expresión, lo soy yo en lo más hondo sale y se expresa; no son un viaje al interior. El soñar es expresión de lo más hondo de mi mismo: un fondo se expresa en unas formas, por éstas puedo saber de él, es lo hace el psicoanálisis, pero a mi no me interesa saber sino expresarme, desde lo más interior. Hay allá en lo hondo una herida clama, lo haga, eso es tanto el soñar como el arte. El sueño como realización, es lo contrario del soñar como ilusión, como irrealiedad y como muerte. Este sueño no podemos oponerlo a 'realidad', puesto tan real es el uno como la otra. El soñar pretende expresar un sentimiento real, 'realidad' no puede confundirse con 'representación ', pues tan real o más es la expresión de un sentimiento como la re-presentación del algo pienso o incluso veo. La única diferencia entre la realidad de uno y otro lado de la vida es el soñar es inmanente y la vigilia trascendente y por lo tanto sujeta a los criterioss de verdad-falsedad. El soñar está desprovisto de la intencionalidad representativa, no pretende aludir a nada fuera de sí mismo, por lo tanto toda pretensión de adivinación es descabellada. Como si lo intentásemos con el canto de un pájaro o el juego en el recreo. Es ex-presión formal de un sentimiento; el sueño no tiene fin, tiene principio, es de atrás, por eso hace muy bien Freud en ir detrás de él para saber de dónde proviene, qué es lo quiere expresar; en él se trata de un 'es' aplicado a la obra de arte, puede decirnos cosas de ella, aunella haya nacido sólo para ser con-templada. En cambio no es realización de deseos, porel deseo no es originario sino finalista. Sólo se podría admitir discerniendo: puesto expresas con él esto, deseas esto; el deseo no es un sentimiento sino un agarrar. Además el sueño como 'realización' de deseos sería sólo irrealidad; en cambio como expresión de un sentimiente -también del deseo- sí es real, no hay en él frustración. Si me vienen unas ganas incontenibles de gritar y lo hago, eso no es irrealización ni alusión. ¿Por qué es tan placentero soñar, al contrario del cansado fantasear? Pores expresión de algo reprimido. En la infancia la expresión y la realización se confunden; después se recurre a los sueños y al arte. El psicoanálisis es una teoría de la represión y en cambio la nuestra lo es de la expresión; somos por lo

tanto contrarios. De fuera a dentro ellos y de dentro afuera nosotros; en él un inmóvilismo hay deshacer y en nosotros un dolerse o un conflicto interpersonal: lira o drama. Somos opuestos, sin embargo Freud se vale de un drama para justificar su teoría, con lo cual nos da la razón a nosotros, admite el origen es una situación conflictiva, el desentrañamiento, tiene más de positividad de negatividad. Y eso no se corresponde con su concepción de 'inconsciente' como una especie de fiera cada uno por separado lleva en su interior. La represión siempre ha sido un asunto mundano; por el contrario, en el desentrañamiento no existe, hay extrañamiento pero no represión. Si el soñar es expresión, se expresa lo está reprimido; no es posible la expresión sin la represión. Por lo tanto ¿tiene razón Freud al decir el soñar es represión? Es expresión de lo reprimido, entonces el inconsciente es algo reprimido se expresa. Hay una vivencia o una dolencia está allá dentro sofocada por la representación y en el sueño cesa y entonces puede salir. Por lo tanto el soñar es expresión de una represión, decimos nosotros. Es represión de una expresión, dice Freud. Estamos bastante de acuerdo el maestro y yo, decimos lo mismo, sólo al revés. Para nosotros el soñar es la expresión de una represión y para él una represión de una expresión. ¿Quién reprime mi intuición? La intución es expresión formal, la expresión lo es de una represión; hay un sentimiento o fondo sólo en los sueños puede expresarse, cuando el mundo de la representación no pesa sobre él: por eso hay adormecer el mundo para la intuición -fondo se expresa formalmente- surja. La única represión de la intuición es la representación mundana con sus exigencias cognoscitivas y morales; cuando cesa aparece. Cuando el sol de la praxis se va aparece la luna del soñar, antes no estaba. El soñar es intuición masculina, expresión. Soñé estaba atrapado en una cárcel, y ahora estoy llorándolo. Aquello expresaba esto, quiero salir de mi cárcel -porla convivencia erótica no me parece más opresión- con el espíritu. Ayer recé dos horas antes de acostarme; pero no puedo, por eso lo soñé: estaba en una cárcel y alguien me robaba: la expresión de servidumbre. Si el sueño tuviese un violín en lugar de expresarlo con imágenes, el sentimiento lo tocaría; se vale de lo tiene, las imágenes le han impresionado de la vigilia, eminentemente visuales, puesto la vista comprende el *80%* de nuestra actividad neurológica. Nos valemos sobre todo de la vista para expresar nuestro adentro, en eso consiste el soñar, y todas las artes no son más el perfeccionamiento de esto mismo, lo contrario del mundo representativo, eso es la represión. No puede decirse el juego sea del todo expresión, es más bien comunicación: el fútbol, la comba, en cambio el soñar como el arte es exclusivamente solitario. "Ningún sueño es animado sino por sentimientos egoístas" (613), exactamente igual el arte, también es egocéntrico. Ha sido Freud quien ha descubierto el soñar no es mera fantasmagoría, muestra nuestra realidad más profunda. Expresa directamente un fondo, como el arte; sin embargo no puede decirse eso de multitud de sueños anodinos son lo más frecuentes. Hay una intuición superficial o lúdica, es la muestran los animales en el juego y en la está inhibida la agresividad de la caza, y otra profunda, en la se mantiene pero está inhibida la movilidad. Los experimentos de Jouvet con gatos demuestran en los sueños existe la

agresividad no hay en los juegos. Podríamos verlo así: intuición lúdica: sólo formas; inhibido el fondo.

Intuición onírica: las formas expresan un fondo; inhibida la praxis. Así es también en el arte; hay también una intuición real ('arte real') y otra total ('arte total*), de las hablaremos en el tercer libro de esta obra. Los sueños pertenecen a la intuición lúdica no tienen fondo, son sólo un relacionar formal de representaciones, en el adormecimiento, y de imágenes, en la dormición; la expresión es en este caso superficial. Hay dos clases de intuición hacen las dos fases del soñar, propiciación y tránsito y se relacionan con los dos lados de la intuición: forma y fondo. Los sueños son fantásticos, qué duda cabe, pero tienen un fondo, lo sabemos desde Freud, pretenden expresar algo subyace. Lo mismo en el arte, en donde cualquiera fantasía es aceptable siempre no sea gratuita. La comparación de la intuición onírica con la poética pretende dar fondo al arte, superficializado modernamente y convertido en mero formalismo. La intuición onírica alcanza el origen; la poética también, si tiene de maestro el soñar fondal; sólo cuando se ha llegado al fondo, tanto el sueño como el arte adquieren toda su grandeza. Parece el soñar hace dos esas: me ayuda a dormir, es el 'guardián del reposo': sueño anecdótico; pero también expresa el fondo formalmente. Son dos tareas Freud no distingue, es como si la primera fase fuese para la segunda, cuando ya está bien logrado el reposo -cuando la representación es igual a cero- entonces el soñar puede regresar a la primera infancia, sólo entonces puede emerger. Me pongo a dormir y me vienen unos sueños juegan con lo cotidiano para hacerlo inocuo; cuando esto está logrado puede sobrevenir la segunda fase regresiva, entonces los restos diurnos no son más medios para mi propia vivificación. En la primera fase son lo único hay, lo noto cuando estoy agotado de filosofar, me surgen situaciones estúpidas y locas, la mente necesita jugar, salir de la cárcel; cuando ya has salido, es cuando comienza realmente a soñar. También los griegos distinguían dos clases de sueños: los hacín de la persona misma y los eran mensajes de la divinidad. Los primeros parecen aleatorios, como si las neuronas se dispararan y combinaran al azar vivencias distintas, como mucho del arte actual; y otros me hablan de lo más hondo y lo expresan como hacen el poema y el drama verdaderos; los neurólogos hablan sólo de los primeros y Freud de los segundos. Los anecdóticos son como jugueteos y los esenciales nacen de la profundidad; unos sin fondo y otros muy fondados y formados, son los le interesan a Frued y nosotros mismos, poralcanzan el origen, pero por motivos diferentes, a nosotros pornos ayudan en la labor poética y a él para intentar curar a los neuróticos; él desde un punto de vista receptivo y nosotros dativo o creador. El juego es intui-ciónporen la primera infancia, es cuando se se origina, el infante sólo sabe intuir. Después el mundo lo va obligando a entrar en razón, pero sigue teniendo como regfucio esos dos submundos. Después el juego desaparece y sólo nos queda el sueño, a no ser uno se haga artista. El arte se parece más al juego porse realiza en la vigilia, pero también se parece más al soñar porquiere llegar a la raíz desentrañal. Tanto el sueño como el arte sólo son juego en su aspecto más superficial, y entonces tienen un valor menor. Los sueños son "ante todo un medio de conocer nuestras secretas regiones interiores, y en segundo lugar una benéfica

intervención del juego, nos libera de la tentación de tomar la vida demasiado en serio'" (en Béguin 263). El soñar y el arte tienen el mismo cometido esencial, podríamos decir son dos modos diferentes de lo mismo. La libido y los instintos reprimidos pretenden salir al exterior y sólo lo consiguen a medias, así es como explica Freud este segundo soñar; nosotros lo vemos como (des)entrañamiento: vuelvo a vivir la integración materna, revivo el sentimiento de entonces y lo expreso intuitivamente: no lo cuento, pues me hallo lejos de la representación mundana, lo canto silenciosamente en imágenes: ésta es para nosotros la intuición onírica esencial originadora del arte. "El sueño va a buscar al abismo, para sacar a la luz del sol, todos nuestros sentimientos secretos" (en 201). Nos acrecienta por "el yo mismo experimenta estas extrañas aventuras es un yo mismo más esencial" (en Dodds 153), más hondo y más ancho y más alto ese pobre yo conciencia al la representación sola nos reduce. Además de una intuición desfondada meramente catártica en la la mente se abandona para re-sarcirse de la impositiva representación sometida al criterio verdad+falsedad, hay otra profunda en la de la mente aquietada emergen los sentimientos de las primeras vivencias, por ser las primeras son las me han configurado de una determinada manera, eran inconscientes pues estaban olvidadas, pero en la quietud dormitiva salen, puedo verlas cuando las sueño y también después aunsólo sea al bies, desde la representación. Al cesar las solicitaciones del mundo surgen en nosotros las intuiciones más scretas de la vida inconsciente. Al agente de esta intuición, el animismo lo llaman 'espíritu' y Freud 'inconsciente' y 'ello'; no es ningún ente sustancial sino una actividad generalemnte está acallada por las exigencias de la praxis. Los sueños han dado lugar al animismo y el deísmo ha convertido la libertad del soñar en opresión, en lo más hondo detrás de la dormición nos ha venido a buscar con sus dogmas y su infiernos para no tengamos ya jamás ningún refugio, para seamos sólo suyos. Sin embargo puedo vivir el espíritu también soñalmente mediante una figura espiritual puede ayudarme, aun admitiendo es una proyección mía; no se puede admitir los sueños sean trascendentes, los crea el soñante pero no a su voluntad sino desde una profundidad mayor, por lo pueden ser reveladores para él mismo tanto en la dimensión artística como en la práctica y en la espiritual; aun sin dejar la inmanencia pueden ser revelación. Son "una visión extraordinaria que... podemos verla como un gran desgarrón se abre en el misterioso velo con mil pliegues cubre nuestro interior... como un don divino" (Novalis 72). Vien de dentro el estímulo, no del mundo, y así es el espíritu: lo de fuera sea superdado por la vivencia interior. Yo le rezo a mi diosa no a un dios imaginario; lo hago a una realidad: mi entrañamiento primordial al cual pretendo regresar con la oración, a la vivencia primigenia, intentando volver a ser niño pequeño con mi madre. Puedo alcanzarlo, se halla guardado en lo hondo de la memoria, con la oración llego hasta allí. La unión mística y el soñar se parecen en los dos se dejan conducir por la intuición; pero en el soñar se queda uno a expensas del sentimiento más o menos profundo, en cambio en la religión el sentimiento se va calmando hasta lograr el silencio y la paz; son pues procesos opuestos. En cuanto al eros, aquella primera integración la vivo en los sueños desde una intuición onírica actual, pues como hemos visto el fondo de

los sueños no está hecho de una vez para siempre como piensa Freud sino se configura desde el presente; de lo contrario los sueños infantiles por estar más cerca del desentrañamiento primordial tendrían expresarlo mejor y sin embargo son los más limpios de extrañamiento. El eros lo vivo condicionado primordialmente y así es como lo sueño, juntando la experiencia antigua a la actual. De esta manera convertimos el sustancialismo freudiano en relación, y su solipsismo en integración. Pues el eros sin el soñar, me alcanza el entrañamiento primordial, no enamora:

> "Sólo el necio te ignora...
> No sabe eres tú
> quien flota en derredor sobre los pechos
> de la tierna doncella, transformando
> en cielo su regazo" (Novalis Himno 2).

Soñar y arte.

"Algunos poetas nos regocijarían más con sus sueños verdaderos que con los que imaginan" *(*96); "aquello que no tiene carácter de sueño, no es bello, ni acabado, ni poético, ni verdaderamente artístico" (116); "la conducta estética reposa en la libre actividad de la conciencia onírica" *(*117). Estas citas las toma Rank de poetas que nos hablan de la identidad del soñar y el crear, aunque no nos digan la causa: ambos son intuición, y por lo tanto se trata una verdadera igualdad. Nos hablan también de la superioridad del soñar, que suele estar más formado y por lo tanto también más fondado, porque no depende tanto de la representación como la poesía; respecto del arte el soñar es maestro, es más audaz y libre que él, está menos supeditado al mundo, puede decirse con Freud que en el soñar la censura representativa es menor. En ambos se produce una ruptura y una independencia con respecto al mundo de la praxis, pero es más radical la del soñar, que interpone la barrera de la dormición. Lo cual nos demuestra que para haya arte tiene cesar el mundo y el arte y el mundo han de ser siempre enemigos, el poeta no puede ser mundano, si quiere llegar a la esencia y ser universal. Hay tener en cuenta que el soñar es el tránsito de la dormición, como la intuición poética lo es de la creación; en mi poesía yo sólo intuyo cuando subo monte arriba, y sólo sueño cuando me acuesto a dormir, es decir, cuando me pongo fuera del alcance del mundo. El soñar no podría nacer en la vigilia; tampoco el arte puede, necesita salirse de ella, pues la praxis y el arte son contrarios. ¿Qué es lo que nos hace más artistas dormidos que despiertos? La cesación de la representación. Soñar y poetar han de ser lo mismo puesto que yo me valgo de lo primero para lo segundo en el adormecimiento y en la creación; sólo me es posible dormir cuando las representaciones de la vigilia las convierto en intuiciones: se mezclan arbitrariamente perdiendo la coherencia lógica y adquiriendo la intuitiva, y eso mismo me sucede cuando una preocupación se me interpone en la creación: me mantendría aferrado a la praxis a no ser que la haga entrar en el poema. ¿Soñar es dormir? Sí y no, pues el electroencefalograma me muestra en una actividad tan intensa como en la vigilia; ¿poetar es vigilia? Sí y no, pues en la creación no hay ningún tipo de aprehensión cognoscitiva ni de censura ética ni moral. ¿El soñar es consciente o inconsciente? La inconsciencia del soñar nada tiene ver con 'el inconsciente' de Freud, que es un 'ello' sustancial, otro yo dentro de mi yo; ese sustancialismo es una animismo que la neurología y la filosofía rechazan. La inconsciencia del soñar es como la del niño pequeño, se trata de una cualidad de la intuición que al ser irrepresentativa es también inconscientiva. 'Es un inconsciente', se dice del que no es previsor: sabe lo está haciendo, pero lo hace sin tener en cuenta el futuro, por lo cual después tal vez tenga que arrepentirse. El soñar es tan inconsciente como cuando uno está enfrascado y no se da cuenta del paso del tiempo. En la intución no hay separación entre sujeto y objeto, porque no hay representación y por lo tanto tampoco hay conciencia, por eso los sueños apenas se recuerdan, porque son irre-presentables, todo intuición; sólo puedo mantenerlos por el sentimiento. Yo quiero un arte así; tiene que haber en él mucho mundo, claro, mucha representación, desde luego, pero al servicio de la intuición. Ya lo dije antes,

sueño con poner al servicio de la intuiciógn, de rodillas ante la belleza y el sentimiento la mayor obra de Kant. El tener que buscar la solución es lo que nos desasosiega, nos pone tensos, y nos agota. Hay que tomar precauciones para no equivocarse; en el soñar uno se libera -igual en el arte- de toda solución. Lo que sientes no intentas trabajosamente que el concepto lo represente exactamente. En el soñar que dejas el sentimiento fluya directamente, la intuición no traduce, expresa, fondo y forma son lo mismo desde cada lado. Entonces si sueño que estoy en un lago pegajoso porque me siento cogido es lo mismo que podría expresar en el arte. El soñar es verdad que es más atrevido; pero el arte crea obras más grandes y profundas porque las va elaborando día tras día, sumando esfuerzos, pone el conocimiento también a su servicio, juega con ventaja. La intuición onírica en un instante hace maravillas que superan al creador más audaz, como un infante genial; pero la estética también es infantil y tiene a su servicio a un mundo adulto, ¡Qué obra maravillosa no podría crear la intuición onírica si noche tras noche fuese aumentando y perfeccionando su sueño, un gran sueño único? ¿Cuál es la obra de arte más bella? ¿El Quijote? ¿Los fusilamientos? Serían bloques de cemento comparados con lo que haría un soñar así. "Podemos decir que un gran poeta -por ejemplo, Shakespeare- es un hombre que puede hacer despierto lo que todos los demás en sueños" (Schopenhauer en Rank 115). ¿Y por qué? Porque su intuición fluye en la vigilia con la representación casi tan dormida como en la dormición; porque vive despierto con igual libertad que soñando; porque su intuición no está sometida a la representación; porque es más niño y al mismo tiempo más profundo; por que su sentimiento fluye formalmente y por eso es más creativo. El soñar tiene la inconsciencia y la libertad de un dios, sin sujección a ninguna otra instancia, sólo a su hacer placentero. La intuición es lo aleatorio, lo que no se puede programar, viene cuando quiere y como quiere. ¡Con qué facilidad se sueña y en cambio lo trabajoso que es la creación, cuántos afanes y te acuestas y te vienen los sueños sin ningún esfuerzo y valen mucho más que el tinglado estás intentando despierto! Lo que se llama 'inspiración' es precisamente esto, crear desde la intuición y no hay poetar más inspirado que el soñar. La inspiración cesa con la representación. Un poema puede ser tan primario y tan espontáneo como un sueño, sobre todo ahora que se poeta en verso libre, y viene de lo mismo y se vale de las mismas imágenes, aunque las de los sueños sean directamente presentaciones y la poesía tenga que valerse de las representaciones lingüísticas. Fue una ganancia de la poesía moderna la expresión intuitiva sin apenas representación; aunque ha perdido fondo, en la forma ha ganado. En el soñar mi sentir se expresa directamente él mismo sin su intermedio; en el poema hay contenidos lingüísticos pero la forma hace de su representación criada. Podríamos decir que en esto el soñar está más cerca de la pintura y la música y el teatro, que se nos presentan directamente. Si le pusieran un electrodo a un artista cuando se halla en su arte, seguramente que en su cerebro las colinas desbancarían a las aminas, lo mismo que cuando sueña. Realizo lo uno y lo otro fuera del mundo, recogido en sí mismo, brotando del mismo manantial. Tanto el soñar como el arte son la expresión de un fondo por unas formas, pero más que hermanos podemos afirmar que el soñar es el origen,

pues la humanidad soñaba -como los animales superiores- antes de ponerse a crear. Es nuestra gran reserva de intuición, si se pierde qué sería del arte: moriría; en él nos cargamos de intuición para poder soportar tanta opresiva re-presentación. El acercamiento al soñar, es ingente comparado con la miserable creación que actualemente tenemos, devolverá al arte a la intuición. A ver si así lo hacemos crecer, dándole sobre todo más fondo, y alcanzando el esencial. 'La vida es sueño'; no, al revés, el sueño es vida, nos sirve para acrecentarla. Los románticos se refugiaban en los sueños, pero los consideraban la realidad: era la praxis común y anodina la devaluada, el soñar era para ellos la verdadera vida. Por lo tanto: Calderón, la vida está al otro lado, esto no es más que sueño, ilusión, mierda; los románticos: esta vida que tengo delante es mezquina y sórdida, pero hay otra que está dentro, no después de la muerte sino detrás de mi dormir: es la verdadera, hermosa, vivificante. Es por lo tanto una concepción del soñar mortalista: el sueño como ilusión, como sucedáneo de la vida, pero hay otra vital: el soñar como el único camino para llegar al origen y desde él crear; ésta es la nuestra, contra aquel nihilismo combate nuestro vitalismo. Como actualmente estamos más condicionados por la representación y la conciencia, necesitamos un arte más intuitivo, los jóvenes lo han logrado con su música completamente liberada, pero los adultos no tenemos más que películas, ficción, mentira, o un arte de minorías intelectualizado. La poesía no necesita de la fantasía; hay un desentrañamiento que imagina o intuye imaginativamente, eso es el soñar y la poesía, la misma cosa, sólo que él directamente y ella mediante conceptos. Si no soñásemos tampoco habría arte ni religión, la existencia sería muy sórdida. ¿Entonces es mejor tener ilusiones aunque sean mentira? No ilusiones sino intuición, que es el origen del arte, no la ficción, que no es más opresión. Intuir es expresar un fondo en unas formas, ahí no hay engaño y si hay ficción es para expresar simbólicamente un trasfondo verdadero: Edipo, Hamlet. La intuición onírica es tan real como la mundana; es realidad intuitiva en contraposición con la cognoscitiva; yo hago ambas. Que hago la primera es patente: me duermo y, utilizando contenidos de la vigilia, empiezo a fondar y a formar; la segunda, nos lo dicen los filósofos: Kant, Husserl, etc. La intuición y no la fantasía es lo importante en los sueños y en la poesía, que relaciona de manera nueva, en cambio la fantasía se inventa mentiras. Decir que la poesía es fantasía es degradarla en ficción; precisamente en la poesía y en la música nada tiene que hacer. La fantasía o fabulación es propia de la novela; en cuanto al soñar, tiene un fondo real expresado formalmente, no puede decirse que sea básicamente fantasía sino realidad; la imaginación, con el mismo significado que la intuición. Hay que diferenciar lo fantástico de lo imaginativo; aquello gratuito y esto coherente, aquello ficción y esto ansia de realidad. El Romanticismo se lanzó a la fantasía, es engaño y afin de cuentas evasión y conservadurismo. Se habla de 'imaginación creadora' pero ésa es precisamente la intuición, 'imaginación' como 'expresión con imágenes', es decir, 'formación': es lo que hace el soñar. Con respecto a la intuición onírica y la representación, no se trata de la oposición irrealidad+realidad puesto que, aunque diferentes, las dos son realidades, podríamos decir que el soñar expresa la mía esencial y la vigilia la anecdótica general. Lo mismo podríamos decir de

la oposición poesía+novela; un relato puede también re-presentar la esencia, pero nunca serlo ella misma. La música es el propio sentimiento; la poesía -lírica y dramática- y el soñar tienen además la posibilidad de expresarlo mejor, porque lo hacen más determinadamente, no se quedan sólo en la vaguedad, podemos decir que son los únicos que pueden hacerse esenciales o entrañales. Por lo tanto sí a la oposición ficción+realidad, pero no al sueño+realidad, pues los sueños son tan reales -no tan verdaderos- como el mundo. Lo es tanto una trasestancia poética de raigambre onírica -Kafka convertido en escarabajo- como mi conciencia de ser maestro entre cuarenta niños protestones. Descartemos pues la oposición sueño –o arte- realidad y mantengamos la oposición 'realidades a-verderas y actuación mundana sometida a verdad y falsedad'. El arte -un drama, un poema- no deduce ni re-presenta, nos da la cosa misma desde su intuición. Por eso es tan gratificante; o tan terrible la locura, que consiste en sustituir la representación por la intuición; a un loco no puedes convencerlo de que se halla en un error en lo que está directamente viviendo, ninguna razón sirve para apartarlo de su delirio que es -la intuición del arte y de los sueños no es- para él real. La confusión consiste en considerar la poesía o el soñar como fantasía, cuando es intuición; como ficción o falsedad, en lugar de un modo de integración diferente en el que hay un fondo que se expresa formalmente, no como en la praxis en la que en lugar de expresarse uno, representa y se representa. Fueron los románticos los primeros en dar al soñar la importancia que tiene en la creación, pero lo reducen a la fantasía, considerada lo mismo que 'imaginación'. Son verdaderas muchas de sus afirmaciones, pero además de su escapismo, contaminan el fondo del soñar de animismo y deísmo; para nosotros la intuición es vital por real; se acaba así la ficción y el arte se convierte, como el soñar, en esencial. Ambas cosas van juntas si seguimos a Freud, que nos habla de "un camino de retorno *de la fantasía a la realidad*. Este camino no es otro que el del arte... El dominio intermedio de la fantasía goza del favor general de la Humanidad, y todos aquellos que sufren cualquier frustación acuden a buscar en ella una compensación y un consuelo... En cambio el *verdadero artista* consigue algo más... procura a los demás el medio de extraer nuevo consuelo y nuevas compensaciones de *las fuentes de goce inconsciente* devenidas inaccesibles para ellos"*(*2357): el sueño como medio para alcanzar una realidad más grande. Estamos divididos entre representación e intuición, en aquélla despiertos y en ésta dormidos; sólo el artista sabe juntarlas, mundar el sueño y soñar el mundo. El pobrecito soñar allá dentro escondido apenas es capaz de influir en la vigilia, el representista lo olvida, el imaginativo lo vive un poco, sólo el poeta lo hace arte. El sueño nació en la fragilidad de mi intimidad primera, y después necesita del mundo para crecer y hacerse reconocible. Los sueños son un arte que no se puede recordar una vez vivido, pero me configura desde dentro, y el mundo que es representación, no lo quiere. ¿Locura? Sí, desechamos esa realidad, porque buscamos la del origen. Pero volver a él es cárcel, que salga y ande por el mundo como don Quijote: el arte como expresión. Teseo por el hilo de Ariadna sale a la libertad; Freud tiene otro por el que entra. Yo quiero también salir, realizarme al menos con mi obra y si pudiera con todo mi ser: arte total. Los pobres sueños son expresión de

tristeza y alegría profundas que se arrastran desde el origen: nosotros tenemos una expresión mejor: el arte. Los sueños son hermanos contrahechos, pertenecen a lo sombrío; que se vengan con nosotros que habitamos en la luz. La representación domina en la praxis; la intuición en el arte y el soñar es su manantial. ¿Por qué nace tan hondo? Porque allí está el origen. "Los sueños penetran en la vigilia y no puede decirse dónde acaba y empieza ésta" (Rank 97). El soñar y el mundo juntos, los queremos a los dos, pues el soñar sólo como en los románticos nos causa pavor. "El gran acto creador resulta siempre, en una u otra forma de una armonización de ambos principios: el matriarcal y el patriarcal" (Rof, *Med* 169). De una integración, sí, pero siempre uno de los dos lados ha de dominar: la representación, el mundo, el padre; la intuición, la vida, la madre. El arte es necesariamente femenino, como la praxis es masculina. El entrañamiento primordial es lo materno y el mundo de la praxis lo paterno. ¿Un arte sólo materno, sólo dionisíaco? ¿o uno en el que a Dioniso se le junte Apolo: arte clásico. Arte femenino o dionisíaco; arte apolíneo o masculino, arte integral, el clásico. Hay esas tres opciones, yo opto por la primera, pero con este arte sólo expresión no podrás jamas retornar, tan sólo dolerte; lo prefiero a establecer una analogía con el padre. La masculinidad ya está en mí, si tengo lo materno alcanzo la integración. Por eso subo sierra arriba dejando el pueblo y sus sonidos a mi espalda. Cuando ya sólo oigo pájaros y viento mi amada y yo nos encontramos y el poema nace. El soñar no es más que una especie de chispa divina, como era para Teresa el espíritu, sólo en el arte se hace hoguera y a su calor podemos todos calentarnos. Hay un "modo en los sueños que pasan el umbral que los separa de la vigilia -de la realidad-, que es realizarse transformándose... cuando se realizan poéticamente... conservando su secreto sentido en la claridad" (Zambrano 661). La poesía y los sueños se parecen necesariamente, puesto ambos son intuición, pero el cometido de ambos es muy diferente, el sueño se queda en la intimidad y el poema necesita ser compartido, aspira a la integración, en cambio el sueño se agota en la expresión. Concebir la poesía sólo como sueño sería hacerla exclusivamente personal, sin nada que ver con los demás. El arte se halla entre la expresión pura del soñar y la realización plena de la praxis. El poema entra en el mundo, pero lo hace gracias al sueño. También podriamos decir que el arte es un medio para que el soñar entre; sin él nos moriríamos de representación, con él el arte está cerca de su fuente. Sin la poesía que proviene del soñar el lenguaje no sería más que un instrumento comunicativo y utilitario, chato, sin aventuras y sin belleza. Antes se quedaba en el interior como vivencia catártica, sin alcanzar la grandeza del arte, pero el sueño es un material con el que el artista configura el mundo. Sin embargo la vida despierta es más hermosa que cualquier sueño, que sólo es medio para ancharla y ahondarla. Nos ayuda porel reino de la intuición nos libra de tanta opresiva representación, sobre todo en el arte, en donde sale de las profundidades, como si dijéramos del infierno, trayendo entre los dientes cachos de nuestro origen, que también fue diurno. El sueño es como un documento que nos ayuda a revivir algo queno es él y puede ser más hermoso. Jamás podrá el sueño suplantar a la vida diurna, morar en él será siempre cárcel similar a la de la locura. En el Quijote podemos verlos juntos: soñar el mundo;

ésta es la grandeza del arte, convertir esos espectros en realidad mundana. Despierto, abro las ventanas, que se vaya todo resto de sueños; pero la creación me gustaría que fuese prolongación de mi soñar, ¡ la intuición onírica es tan atrevida, tan hermosa, tan inmensa! ¡El fondo y la forma están tan bien ligados! Ya me gustaría ser una pizca de creador de lo que somos todos en el sueño. El soñar es un género muy condensado que puedes desarrollar en toda una obra, que es la semilla hace nacer la planta, por eso es importante porque es el venero del arte, más que por sí mismo, incompleto, imperfecto, olvidado; pero gracias a ese olvido puedo acrecentarlo en la poesía. Si lo recibiese ya hecho la creación sería imposible: necesito terminarlo y entonces nos valemos del mundo y él mismo se acrecienta así. Pasa lo mismo que con el cerebro del reciennaciente, que se termina de hacer en la cultura, que no se cierra animalescamente en los instintos. El sueño trae indicios del (des)entrañamiento de entonces, demasiado pequeño por infantil, nosotros lo agrandamos con nuestra desesperación adulta; si fuese como aquél no sería tal. "Sueño creador quiere decir que tanto el sueño del autor que crea, como el sueño que necesita de creación" (Zamb 668): es el mío cuando poeto, intento hacerlo arte, para ello procuro apartarlo de todo estímulo perturbador; no me importa representarlo sino vivirlo y esto hace también que mi poesia vaya ganando la esencia. Creación onírica: la que se vale del sueño para ejercerse. Freud hace trabajar al sueño lo mismo que nosotros; el necesita del intermedio del análisis, nosotros tenemos la ventaja de que no necesitamos toda esa labor. Se trata de saber pasar del sueño al poema sin representaciones intermediarias; si analizo el sueño lo mato, mejor dejarlo para que impregne la vigilia en el arte y también en la praxis, la representación es sólo un mal necesario. En la creación sólo me interesa convertirlo en poemas, por eso no quiero saber qué he soñado, lo máximo que hago es echarle un vistazo que me oriente sobre el asunto a tratar montaña arriba. La palabra poética germina en el sueño; mejor: el despertar viene de los sueños, el poema nace en el sueño, aparece cuando despierto, cuando poeto recupero el sueño, poetar es soñar despierto, que sigue al soñar dormido. Yo no sé si he soñado, el sueño me lo guardo para poetarlo después; esto tiene la ventaja de que la representación no lo desvirtúa: de intuición onírica pasa directamente a intuición poética. En el relato también se puede trasladar la intuición onírica, pero aquí necesariamente hay que combinarla con mucha representación. Despertar y en lugar de representar el sueño poetarlo, trasvasar una intuición en otra: es el mejor modo de que la poesía alcance la esencia (des)entrañal. Contar un sueño es representar una intución y ella se resiste, no se adecúa a tal cosa, por eso lo olvidamos; el sueño no quiere ser representado, quiere expresarse él sin ese mundamiento del lenguaje, contarlo es como desentrañarlo, en los dos sentidos: desentrañar un sueño que expresa el desentrañamiento y desentrañar el (des)entrañamiento, lo que tenía de entraña se desentraña. "Conduce a la luz del día lo que has visto en tu noche" (Friedich en Mari 290): esto es para nosotros desentrañar. Pero también la creación influye en el sueño: mutuamente creación/sueño se potencian. El sueño anda también para delante, esta noche debí soñar sobre el ruido que hace mi vecino porque desde que me levanté no puedo sacármelo de la cabeza; de esta

cualidad prospectiva del sueño se ha valido la antigüedad en la *incubatio*: dormir en el templo del dios para conseguir sueños propicios. Yo en la creación poética también procuro que los sueños no se salgan de lo que estoy llevando a cabo, recogiéndome y protegiéndome de otras influencias. La tarde queno puedo evitarlo soy en la mañana siguiente enteramente estéril. Esta cualidad prospectiva del sueño se combina muy bien con la maravillosa regresiva devolviéndome al origen y haciéndose fuente de creatividad. Los sueños fueron siempre el manantial de la poesía, es lo que la libera de la anécdota y le permite llegar al origen. Las imágenes geniales que el poeta crea le vienen de la intuición del sueño, que es en donde ella reina. Seguro que a Esquilo su drama sobre Orestes le vino del soñar o a Sófocles el de *Edipo*: la raíz de estos dramas es el desentrañmiento primordial, y sólo el sueño lo alcanza, todavía no había venido Freud para que lo supiesen conscientemente. Luego lo complicaron con otras consideraciones mundanas, pero el origen es onírico, porque son expresión directa de un sentimiento profundo y no hay ninguno más éste. Cuando la intuición del sueño consigo hacerla estética, hay poema. La intución es inconsciente, arrancarla sólo por el arte es muy difícil; en cambio si antes la conseguí en el sueño es mucho más sencillo -reminiscencia- hacerla consciente en la poesía. Necesito haber soñado lo que luego he de poetar. Según Hesíodo el día procede de la noche, el despertar del dormir, en el arte esto es verdad, y tal vez también en el eros y el espíritu. "La naturaleza halla descanso *contemplando* su propio espectáculo, obtenido como resultado de quedarse *en sí misma y consigo misma* y de ser el objeto de contemplación. Así es una contemplación silenciosa, más un tanto desvaída" *(*3 8 14). Así dice mi amado Plotino, eso es lo que yo hago monte arriba. El arte es más explícito, pero tiene menos contacto con el origen. El sueño puede ser muy útil al poeta siempre que le sirva como medio: poetar es tan genuino como soñar, está igualmente apartado del mundo, el poeta se ayuda del sueño para que la representación no lo atenace, lo prolonga, lo intensifica, aumenta su belleza. Pero el sueño sólo es el primer impulso, que no se acompleje ante él, no lo considere superior, es como la infancia, el comienzo necesario, pero él solo es desarrapado y raquítico. Es una fuente que el poeta convierte en río; él, que es el mismo que hace un rato soñaba, se vale de la misma facultad, lo aumenta con su arte. ¿El sueño es el fondo y el arte la forma? No, el sentimiento del poeta sigue siendo el fondo como en el sueño: el soñar le abrió la esclusa y el agua es ahora poesía. Que el sueño no salga de mí convertido en representación; que pase directamente al poema despreciando el mundo. Estamos condenados a no poder hablar de nuestros sueños en el momento en que están sucediendo sino después, desde el recuerdo; pero yo los resucito con mi arte. Subo a la sierra para crear por dos motivos -descubro ahora-: para dar movimiento a mi creación: subir, propiciación; cima, tránsito; bajada, sosiego. Y también para salir de mi puerca interior representación y encontrar fuera -o lo que es lo mismo, hondamente- la intuición. "En la labor analítica... nos dejamos llevar, sin que la dirección nos preocupe, por tales ocurencias asociativas espontáneas, con la esperanza de que al final y sin más esfuerzo por nuestra parte llegaremos hasta las ideas latentes de las que ha nacido el sueño" *(*667). Yo me valgo del mismo sistema, sólo que

no me quedo en la representación: voy cogiendo lo pertinente para mi obra de la naturaleza; previamente la he hecho alcahueta: las peñas, cuerpos desnudos; el árbol cogido por el viento, oración, etc. Sólo abriendo los ojos puedo ver en mí, sólo mirando fuera veo dentro; saber es, como dice Platón, recordar; necesito algo exterior para alcanzar lo interior. Cuando estoy poetando me digo que estoy soñando para que el mundo no interfiera. Si ahora intuyo poéticamente el sueño, lo continúo, estoy en lo mismo, es un continuar despierto lo que se inició dormido, puesto que tampoco es ahora decisión mía el que inicio; por lo tanto se trata sólo de intuición, la onírica proseguida por la lírica, tiene más medios, se alcanza la verdad y aumenta la belleza. De esta manera "la actividad no consciente opera, por así decir, a través de la consciente hasta la perfecta identidad con ella" (Schelling 411); siendo el sentimiento el vehículo que lleva de la una a la otra. "Contemplación y creación son dos aspectos de una misma actividad, dos fecetas de un mismo logos" (Igal 59), se dice de Plotino. Contemplar el desentrañamiento es crear el poema: el sueño crea porque el desentrañamiente es expresión y es formal, por lo tanto creación. La intuición se halla fuera, no dentro, como si lo que estoy viendo lo estuviese soñando. El paciente de Freud se pone en actitud receptiva y se le estimula a intuir; igual en la creación: ves lo que buscas, no tienes más que cogerlo; en cambio intuir con la voluntad es sufrimiento y locura. Le digo a mi diosa: 'no me abandones, sin ti no soy más que seca conciencia, ¡mi crear que sea como soñar, así de dulce, así de entregado, así de sencillo!. Odio el conocimiento: quisiera pasarme la vida soñando y poetando, pasar del sueño a la creación sin estar nunca en el mundo, en el 'es', en la 'realidad'. Freud quiere que su paciente esté en la misma actitud que yo; él le ofrece asociaciones, a mí me las ofrece la montaña: el neurótico reacciona con otras y yo con poemas. Pero además Freud le ofrece una representación de sí mismo que tiene que hacer suya. El maestro es trascendente y yo inmanente: hago el poema y se acabó, no me interesa saber qué 'es' lo que hay debajo, mejor dicho, sé que se trata de una escala que va del anhelo al desarraigo y no me interesa saber más, pues lo que quiero es quedarme en la vivencia misma que me viene desde la infancia; Freud busca la representación y la vivencia es medio. Esta es la diferencia: la inmanencia intuituva y la trascendencia representativa, porque él quiere librar a un paciente y yo al contrario, perderme y vivificarme. Para él el sueño es catarsis y para mi vivificación. Es igual la pretensión: llegar al verdedero fondo; la única diferencia es que nosotros intentamos ir por el camino de la intuición o no salir de ella y él tiene que encontrarle el sentido representativo. La neurosis es también una intuición y la locura, por eso sueño y neurosis están relacionadas. Entonces nuestra diferencia es que él quiere que el enfermo y por lo tanto que el soñador deje de serlo. Nosotros al relacionar el sueño con el arte, no tenemos esa pretensión de salirnos. Sería como querer curar a Goya de sus pinturas negras: Freud las desmontaría en sus elementos representativos, vería de dónde provienen y una terapia. 0 sea esatmos de acuerdo en lo fundamental, el desacuerdo es profesional. A mí me llama la atención algo para lo que estoy sensibilizado por mi experiencia de la mañana anterior y mi recogimiento de la tarde. Siempre es una relación dual: un árbol seco y el fondo de montañas

redondeadas: anhelo, si estoy con este asunto, y entonces establezco un diálogo entre lo uno y lo otro; o una queja o una imprecación: ése es el poema. Tengo por lo tanto como en el sueño un sentimiento o fondo, la impresión actual y la forma en el poema puede ser contraste puro y duro (desarraigo) o adición si pretendo el acercamiento, y antestancia siempre porque convierto esos dos elementos en la relación infante/madre; pero esta forma no aparece en el poema, es sólo medio de creación, en él aparece sólo la queja, el insulto. Yo no hago más que escribir lo que me hablan, no me lo invento yo, me lo dicen ellos; de esta manera me libro de la representación.

Interpretación.

Puede entenderse la relación con lo soñado como evocación, recordando la fuente olvidada, caminando hacia el origen: "Allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún dia evocados por la memoria" (Bécquer *Carta 3*ª). Es el romántico y simbolista, distinto del vitalista: en lugar de ir a la princesa metiéndose en la cueva para rescatarla, llamarla desde fuera que salga y caminar con ella a la luz del sol. Los dos quieren alcanzar el origen, pero el uno evocándolo, valiéndose de la memoria y el otro partiendo de él; ésta es también nuestra diferencia con Freud. El desentrañamiento como pasado en ellos o como presente en nosotros. No se trata de alcanzar el misterio a lo simbolista y platónico sino del presente real profundizado. Dos sentidos: del día a la noche ellos y de la noche al día nosotros. Ellos desde la vigilia, a mí me gustaría poetar desde el sueño mismo, en un crear que se apodere de toda representación y la ingresa en su movimiento. El sueño es una actividad que se da en imágenes, no lo sale de un depósito inconsciente, lo cual tiene ver con un nuevo elemento: "La actitud *artística* y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la *sublimación*" (1619), es decir "el instinto sexual... puede s*ustituir* un fin próximo por otros desprovistos de todo carácter sexual y eventualmente más valiosos" (1586). Si el instinto sexual o libido es las ganas de erotar comparables al hambre (1172) no se comprende como pueden sublimarse y convertirse en la intuición, que es en lo que consiste la actividad artística. Decir que el arte es sublimación es psicologismo, pues no se dice nada de él mismo, sólo de lo que pasa en el artista y sólo desde el instinto o libido que convierte en una energía transformable como si fuese electricidad; la creación es posible sólo por una estructura mental diferente a la del conocimiento. Freud la ve desde fuera como energía nerviosa y en ese sentido puede tener una cierta razón, pero sólo accesoriamente. Si se concibiese el origen como (des)entrañamiento y no sólo como desintegración erótica y se entendiese 'sublimación' no como 'sustitución' sino como simbolización, entonces sería aceptable, pues nos hallaríamos con un fondo expresado por una forma. Esa hambre no se puede convertir en arte, ni en Freud ni en Platón es admisible, hay que ir más hondo, al verdadero origen, al desentrañamiento, y entonces se trataría de un sentimiento no de ninguna sustancia, ambos filósofos se quedaron a mitad de camino. El desentrañamiento es un sentimiento, una necesidad y con ella hago mi arte. Pero para Freud pertenece al inconsciente, es represión: "Arrebatar a la represión la parte principal de la libido por medio de la *sublimación*" (1618), pues ésta es hija de aquélla; pero tanto el arte como el soñar son todo lo contrario; esa sublimación no puede entenderse sino como expresión formada: el desentrañamiento convertido en belleza. Yo sublimo mi herida ancestral y la convierto en arte, el soñar sublima en imágenes mi sentimiento, expresarse es transformar. Pero Freud se olvida casi siempre de ese materialismo y entonces el arte es para él fundamentalmente lo mismo que el soñar, y la prueba es que en una tragedia de Sófocles halla la expresión más clara de su complejo de Edipo. "El poeta... dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la *expresión estética* en lugar

de reprimirlos... De este modo descubre en sí mismo... las leyes a que la actividad de lo inconsciente tiene que obedecer; pero no necesita exponer estas leyes, *ni siquiera darse perfecta cuenta de ellas*, sino por efecto de la tolerancia de su pensamiento pasan las mismas a formar parte de su creación estética" (1335). Lo Freud destaca en esta descripción perfecta de la creación es que el artista no necesita psicoanalizarse para crear, una vaga impresión de lo que pasa en si mismo le es suficiente para la propia expresión; en esto consiste el arte, si ha de ser esencial. Hay dos maneras de acercarse al origen: la representación y la expresión, de fuera adentro y de dentro a fuera, el análisis y la poesía esencial. Con el uno obtenemos un diagnóstico y con el otro un poema o un drama; la novela sería algo híbrido intermedio. Una obra de arte lo mismo un que sueño puede analizarse, alcanzando el fondo desde la forma; en un caso se trata de psicoanálisis y en el otro de análisis poético. El soñante sueña el sueño y el psicoanalista lo analiza, el poeta hace la obra y el poético la representa; pero también el psicoanalista puede analizar una obra de arte y un poético un sueño. Hay un análisis psíquico y otro poético: el primero se dedica al agente y el segundo a la obra; se trata en realidad de buscar el fondo de una estructura formal, no es un enigma hay que descifrar, no se trata de una traducción sino de averiguar cuál es el fondo de unas formas; hasta aquí hacemos lo mismo el maestro y el discípulo: "Tenemos que transformar el sueño manifiesto en sueño latente e indicar cómo *este último se ha* hecho *el primero* en la vida anímica del sujeto" (3104). También nosotros en esta obra de teoría de la poesía tenemos encontrar el fondo latente de las formas manifiestas y mostrar cómo lo primero hace lo segundo: sólo a partir de este momento divergimos, él se encara con el agente de ese fondo y nosotros establecemos su ligazón con la forma; por lo tanto también nosotros podemos decir que la interpretación poética es la vía regia para el conocimiento del desentrañamiento fondal. En la poesía lírica el sentimiento que expresa la obra es directamente el del poeta, lo mismo en el soñar; sólo en la poesía dramática se interponen unos personajes, pero no son más medios de expresión del propio poeta, sobre todo el protagonista; por lo tanto también al poético le interesa el poeta, no sólo la obra. La separación entre el objetivo de ambos no es nítida, más bien es cuestión de grado. En cambio el método es diverso: "Invitamos al sujeto a libertarse... del sueño manifiesto, a desviar su atención a la totalidad del mismo para concentrarla sobre cada una de las partes del *contenido* del sueño, y comunicarnos sucesivamente las asociaciones enlacen a *cada una de tales partes"*(3105). Para nosotros el sueño elige los contenidos en función de la forma y el fondo, por lo tanto esos contenidos no son tan importantes como dice Freud; valen a fin de cuentas cualquiera: para el anhelo, árbol/montaña, viento/mar; para el desarraigo, el ladrón entra en una casa a robar, etc., mil contenidos, lo que importa es que se pueda establecer entre ellos una (des)integración. El psicoanálisis puede arrancarle al soñar materiales para su análisis, pero nosotros lo acogemos tal como llega, con su forma y con su fondo, y eso es lo que analizamos. Freud podría tener el siguiente sueño: pescar en la mar de la intuición inconsciente, coger pescaditos y no contemplar el inmenso espectáculo, pues es lo que hace: coger una cosita aquí y otra allá, pero el sueño es una totalidad que hay que

contemplar entera. Como si yo de un poema surgido cuando contemplaba unos árboles y nubes fuese viendo de donde me venía cada imagen que lograra; obtendría un derrumbe: esto de aquí... esto de allí...; y el poema desaparecería. Él va reintegrando lo anómalo del sueño a la cotidianidad y al final nos desaparece la intuición tragada por la representación: "Al analizar incumbe luego *restablecer* la conexión *destruida por la elaboración" (*737); al revés de la creación. La de Freud es una poética de contenidos, como la de Hegel, la elaboración es de este contenido con este otro, no de esta forma con esta otra. Los contenidos hacen las formas, pero él no se fija en la forma sino en la individualidad de ellos: éste procede de aquí y éste otro de allí. Lo llama 'método de desciframiento', es análisis detectivesco deshaciendo la forma, desmoronándola para quedarse sólo con los materiales; trabajo de piqueta. En el análisis Freud habla de dónde proceden los contenidos del sueño y los vuelve a colocar en su lugar de procedencia; con ello el sueño se muestra como un embeleco; pero es al revés, el sueño pretende expresar un sentir profundo, cuanto más hondo más formal, al devolver sus materiales a la vida diaria se ve sólo al soñante, ha hecho esto y esto otro, su neurosis; el soñar sólo interesa en cuanto nos muestra qué hizo su autor. La interpretación no es del sueño sino del soñante. El sueño en sí no necesita que lo interpretemos sino que él mismo nos diga su única verdad; lo que aparece es sólo la cáscara de algo oculto; también lo que dices en un poema es real, pero no es todo, tiene resonancias que alcanzan otros ámbitos eróticos o místicos: pero están en el poema, no es necesario ir a buscarlas fuera. De donde haya sido recogido el material no interesa, importa el juego formal que hace expresando el fondo. El psicoanálisis del sueño trata de los materiales de que está formado, no de la forma misma, que es lo más importante para nosotros; porque la forma pasa al fondo y de aquí a los materiales, que es lo único que realmente le importa: a nosotros lo que menos: el fondo y la forma son sólo nuestro afán. Los recuerdos sólo valen para contenidos de la creación y de los sueños, pero Freud los busca por ellos mismos. Un poema nos habla siempre por su forma, aun cuando haya en él mucha representación; por su forma: antestancia, socontrastancia, etc; no sería poesía sino prosa descripitva o narrativa sin eso; un poema tiene que tener fondo expresado formalmente; la representación o contenidos han de estar al servicio de esta dualidad fundamental. Freud deshace las formas para hallar los contenidos y nosotros nos quedamos en la relación de la forma con el fondo. Al ser la interpretación demasiado analítica: no de conjuntos sino sólo de elementos, le impide ver las formas hechas de relaciones unidas al fondo que hacen la belleza. Al psicoanalista no le interesa la belleza de un sueño ni siquiera de una obra, busca a su través al agente para poder ofrecernos su diagnóstico. Siempre se ha pretendido ordeñar la intuición, pero ella en sí misma sólo quiere expresar un sentimiento. No le interesan los contenidos sino las relaciones que componen el conjunto; le es igual hacer una desestancia con un árbol y una niña que con un santo y una bicicleta; el psicoanálisis pesca contenidos y nosotros relaciones estéticas. El sueño tiene poco que ver con la praxis que le da los contenidos; es intuición por lo tanto pertenece al dominio del arte. El psicoanalista se vale de la obra para hallar al agente: es trascendente;

el poético no sale de la obra misma, es inmanente. Los dos son analistas, *La interpretación de* los *sueños* y esta obra tienen el mismo objeto, aquélla puede analizar tanto a los soñadores como a los creadores, y ésta tanto la intuición onírica como la poética. 'El *análisis* de la poesía lírica y dramática' podría llamarse esta obra, y no 'interpretación', que es subjetiva, que puede haber varias; además se parece a 'descifrar', es válido para Freud, que considera así la forma, pero en la tradición literaria lo que hacemos es 'análisis'; analizar es más objetivo, consiste en hallar el fondo y la forma; el poema tiene que tener suficientes indicios para lograrlo sin necesidad de recurrir al poeta, cuya biografía puede servirnos sólo como confirmación. Pero aparte de su representismo nuestra diferencia con Freud es sólo de grado; él se vale del psico-análisis de los sueños y nosotros conservamos la complejidad de la forma; pero los dos nos encaminamos al origen para de él partir. Yo no tengo que sanar a nadie de una complicada neurosis, sé ya -porque me lo dijo él- que los sueños tienen afán de acercarse al origen, son (des)entrañales, y con eso tengo bastante. En Freud el soñar y la obra de arte es para saber de su autor y en nosotros la biografía del autor es para saber de la obra; a los dos nos interesan ambas cosas pero en sentido inverso. Yo quiero quedarme en la vivencia que los hizo nacer, porque es entrar en lo más hondo de mí mismo y hallar la paz. La revolución de Freud fue convertir la adivinación pedestre y arbitraria en búsqueda inmanente del origen, aquello era trascendencia deísta que el sueño no puede dar; él supo y nadie antes que él, en la humanidad que los sueños parten del desentrañamiento, que es el origen de la neurosis que él pretendía curar y este descubrimiento es tan importante como el de la teoría de la relatividad, inventada también hace ahora un siglo. Nosotros al ver la identidad del soñar con la poesía intentamos partiendo de esa base hacer también nuestra teoría del arte. Pero como tenemos objetivos diferentes, es natural que discrepemos: "En toda una serie de casos nos es dado descubrir, partiendo del único fragmento recordado, *no el sueño mismo,que* tampoco es lo importante, sino *las ideas latentes* en su totalidad" (661). Por eso lo primero tiene belleza y misterio, es intuitivo, y las segundas son farragosas, carecen de todo eso y son representativas. Pero además Freud muestra aquí su representismo que le hace ver como origen del soñar no un sentimiento sino sólo representaciones. Es imposible que todas esas interpretaciones hayan podido salir da la gloria del soñar, de la representación sólo puede salir representación, pero aquí se trata de belleza formal no podría existir sin una capacidad especial de generar belleza partiendo de un sentimiento, que son las únicas 'ideas latentes' admisibles. Las representaciones forman parte de una intuición, que ella vitaliza a su modo para expresar un fondo. Los análisis freudianos son muy pesados precisamente en hallar de dónde toma el soñante cada uno de los contenidos que soñó sin tener en cuenta la forma, que se estudia sólo en función de cómo enlaza los contenidos. También se busca el fondo -anhelo o deseos infantiles-; lo único que se desprecia es la forma, que se considera sólo un incordio. El soñar es fruto de la intuición y el poeta pide del contemplador también su intuición, con todos sus puntos oscuros como belleza -inestancia- no como enigmas. La diferencia fundamenteal entre Freud y nosotros es que él leería mi poema

representativamente con lo cual perdería la emoción y la belleza. Si en el sueño o en el poema busco a su autor, necesito el psicoanálisis, pero si busco emocionarme con su belleza me quedaré en la intuición aunque no sepa muchas cosas. El problema es que así el sueño no alcanzaría el fondo desentrañal. Si en el sueño aparecen cosas que significan otras completamente diferentes en el análisis de las ideas latentes, un sueño anodino aparentemente, como un poema malo, no me interesa para nada; si el sueño o poema es hermoso ha de aludir de alguna manera a su profundidad y el que se quede algo en la sombra como sucede en Hamlet le proporciona un aura de misterio que le aumenta la belleza. La intuición se vale de las ideas latentes para expresar un fondo muchas veces esencial -no se va a soñar siempre a lo profundo- valiéndose como en la creación de contenios a mano y que sean adecuados para expresar formalmente, no racionalmente, el fondo que nos constituye. "El sueño que tiene un sentido aparente no es el verdadero, el análisis descubre el verdadero sentido del sueño" (440). ¿Cómo se descubre el verdadero sentido de un poema cuando es profundo o vital o esencial? Por ejemplo, el desarraigo de la *negra sombra* o el anhelo de Hamlet; el agonista sufre cogido por algo que no sabe qué es, porque tampoco lo sabía su creador; hay un fondo superficial que es como tapadera, como sucede en la existencia práctica. Lo que se nos dice en la obra no es todo lo que hay en ella; hay un sentido oculto que el psicoanalista descubre y la poética no ha sido capaz nunca de lograr. Y si no se alcanza tanto el sueño como la obra permanecerán incomprensibles y absurdas; el formalismo jugaba con esto, pero no es más que superficialidad. El sueño tiene un fondo que no se descubre en seguida y lo mismo el arte vital; más que de sentido se trata de sentimiento. ¿Por qué Shakespeare no nos dice el fondo verdadero? Porque no lo sabe, nos da su sentimiento aun ignorado, que es el verdadero porque es real. ¿La interpretación aumenta o disminuye la profundidad de un sueño? Depende del sueño mismo; si es esencial y me acerca al origen, la aumenta, si es anecdótico y hay debajo una tontería, le quita. Si sueño esencial puede ser una nimiedad pero ante esta una vivencia profunda, la nimiedad adquiere la belleza de la inestancia y se hace enorme. A veces no podría conocer su profundiad si no fuera por el análisis, entonces te estremece y lo que no tenía apenas sentido de pronto lo recobra todo:

> "Un individuo de avanzada edad es despertado una noche por su mujer, asustada de oírle reír en sueños a grandes carcajadas. El durmiente relató luego haber soñado lo siguiente: 'una persona conocida entra a verme estando yo en la cama. Quiero encender la luz, pero no lo consigo, y todos mis intentos resultan vanos. Entonces se levanta mi mujer de la cama para ayudarme, mas no logra tampoco el resultado apetecido y, avergonzada de mostrarse en paños menores ante un extraño, vuelve a acostase. Me parece tan cómico todo esto, que no puedo reprimir la risa. Mi mujer me pregunta: '¿De qué te ríes?' Pero yo sigo riendo hasta que despierto. Al día siguiente se sintió muy deprimido y tuvo un fuerte dolor de cabeza 'de tanto como se había reído aquella noche'.

> Analíticamente considerado es éste un sueño mucho menos divertido. La persona 'conocida' que entra a ver al sujeto es, en las ideas latentes, 'la gran incógnita' -la muerte- cuya imagen ocupó durante el día anterior los pensamientos del sujeto, anciano ya y enfermo de arterioesclerosis. La risa incoercible que le acomete es una sustitución del llanto enlazado a la idea de que ha de morir. La luz que ya no puede encender es la luz de la vida. Esta melancólica idea se halla quizá relacionada con recientes tentativas de realizar el coito, fracasadas totalmente, sin que le sirviera de nada el auxilio de su mujer en ropas menores. El sujeto advierte, pues, que va cuesta abajo. La elaboración onírica supo transformar la triste idea de la impotencia y de la muerte, en una escena cómica, y los sollozos en cacajadas"(634).

Lo más impresionante del sueño es esa risa trágica que alcanza toda su belleza y profundidad con la interpretación; sería una simple anécdota sin sentido sin ella. Este psicoanálisis ha tenido que valerse de datos fuera del sueño mismo -la tristeza anterior por la enfermedad, por no haber podido realizar el coito, etc-para conseguir la interpretación adecuada, que nos hace llegar al fondo y sólo entonces el sueño adquiere toda su grandeza. Un poema o un drama tienen que hacer lo mismo. Pero la obra es autosuficiente, un mundo cerrado, no puede pedirle ayuda a la praxis como ha hecho este sueño que sin ella no tendría sentido. Pero en el sentimiento del soñante estaba todo lo que descubre la interpretación; el poeta tiene que hacer lo mismo y el análisis psicológico y el poético coincidirían. En el poema es imposible tener al soñante despierto que nos indica cuál es el fondo real, el psicoanálisis se vale del soñante en vigilia para hallar el fondo latente; en este sueño es esencial lo que se recibe de él en la vigilia; pero no sucede lo mismo en el poema. En la obra tienen estar todos los datos, al poeta se recurre sólo como comprobación. Hay que tener en cuenta una cuestión fundamental: si el protagonista del sueño escribiese, partiendo de el, un poema o un drama tendría que dar forma a su *sentimiento* más profundo y entonces las imágenes -la llegada de una extraña, la luz imposible, la risa ante su mujer semidesnuda- tienen que lograr expresar ese sentimiento que todavía está en él. Los sueños son parcos en el sentir y geniales en la expresión imaginaria. El soñante convertido en poeta tiene que restablecer esa ligazón perdida. La intención oculta del sueño es necesariamente la del soñante que es su creador, y si él es el poeta su trabajo consistirá en desarrollar aquello que en el sueño está sólo como un atisbo; el poeta tiene revivir ese río subterráneo que aflora un momento en el sueño. Entonces el sueño pierde ese su carácter de gratuito, alcanza profundidad y su forma se aclara. Sin la interpretación es como si uno leyese un poema que no entiende. Mi tío Constante, en el comedor lujoso que estaba cerrado siempre de la casa de mi abuela, me muestra una jeringuilla accionando el émbolo y me encarga que vaya a decirle a Carmen do Pico, que vive en la calle Carretas -no recuerdo el número- que venga a ponerle una inyección. Voy y se lo digo y ella sonríe monstrando la boca mellada; es una reacción inesperada y queda grabada en mí para siempre por su destancia. Cuando en la adolescencia la interpreté vi su sentido y su fondo y entonces la escena perdió en forma pero en ganó en fondo.

Esas sonrisa estaba desfondada, era gratuita y ahora adquiere toda su grandeza: llegar yo seriamente con mi recado y ella recibirme con un 'gracias, neniño' y una gran sonrisa desdentada; ahora es cuando la prestancia se hace esplendorosa. La *interpretación* de un sueño esencial le hace ganar verdad y belleza, pues consigue el nivel profundo de carecía; definitivamente conservo el término, pues hemos visto que puede haber diferentes apreciaciones. Ayer yo tenía que llamar por teléfono a Mario porue quería que me pusiera en su ordenador la oración final de Vida con letra normal y además añadir una consideración sobre el apóstol Santiago y Compostela, que se me había pasado; como hace unos días Diana me acusó de pijotero no me atrevía. Entonces soñé que subía de niño las escaleras oscuras de mi casa por de noche, pues apenas alumbraba la gran claraboya, con un sentimiento de opresión. Me sucedió una cosa similar una vez que yo venía de A Coruña y mi tío Suso me había dado el dinero con el subvenía a mis gastos académicos después de haber fracasado la primera vez en la reválida. Allí estuve con mi primo Carlos y entre los dos nos gastamos el dinero. Cuando volví a mi ciudad no me atrevía a volver a casa y me pasé la noche merodeando por el barrio de putas; después de camino para casa, veía cómo entraban en la iglesia de la Huérfanas las beatas que iban a la primera misa: entonces fue cuando subí las escaleras con el sentimiento de este sueño. Quiero añadir dos cosas que no interesan al sueño, mi madre se portó como acostumbraba, yo lloraba y ella no me hizo ningún reproche, suspiró y se puso a cavilar cómo arreglaría aquello; y yo tampoco aprobé la reválida la segunda vez, ingresé voluntario en el Ejército. En el sueño asocio la casa de mi hija con la de mi infancia y probablemente compare la actitud de una mujer y de la otra; no es un reproche sino un sentimiento. Si no se interpreta el sueño como yo lo estoy haciendo ahora, no se sabe de él, de esa opresión en la oscuridad de unas escaleras pesadas como losas de piedra que me impedían subir. Lo mismo sucedería si no interpretase bien *Hamlet*, se me escaparía lo esencial. Por lo tanto, el arte esencial -como el sueño esencial, no el anecdótico- tiene un trasfondo que no aparece patentemente. 'Latente' le dice el maestro. Pero el fondo de este sueño es un único sentimiento de opresión cuando subo la escalera, quese forma con las imágenes de la oscuridad y la pesadez de los peldaños y la escasa claridad de arriba. Lo problemático es la relación de ese fondo misterioso con la forma que estas imágenes hacen. Se expresa así la angustia y el esfuerzo pesadamente con unos escalones que parece que no puedo subir: fondo y forma. Pero hay también un trasfondo: la relación que establezco entre mi hija y mi madre: mi desentrañamiento, yo esperaría de mi hija lo mismo que obtuve de mi madre. Esto no aparece patentemente en el sueño. En un drama esta angustia sin saberse de donde proviene sería gratuita e incomunicable, tendría que haber en la obra alguna indicación de su origen; tiene que suponerse de algún modo que mi madre está involucrada, si estoy regresando al hogar después de la calaverada con mi primo, pero podría ser a causa del castigo que esperase de mi padre, que en este sueño como en mi propia existencia ha significado bien poco. En el fondo de la obra tiene que estar toda esa información, por lo cual no aceptamos que el arte esencial tenga un fondo patente y otro latente, pues el sentimiento en el sueño no cambia después

de la interpretación, sólo se justifica; si esto sucede así, no puede decirse que haya dos fondos, no hay más que uno que es el verdadero; sólo si la obra es confusa necesito como en el soñar un entendido que me la intérprete, que me diga qué es eso oculto. Por lo tanto podemos concluir que el soñar necesita interpretación y el poema o el drama sólo análisis de los elementos que hay en la obra en cuanto al fondo, a la forma y a su ligazón. Lo que tiene que hacer el análisis es encontrar ayudado por la forma el fondo esencial. El sentimiento está desde el comienzo, falta el motivo que le corresponde, puede ser esencial; una vez hallado, el sueño y lo mismo puede decirse de la obra de arte, tiene sentido. Por lo tanto restablecemos 'análisis' para la obra y dejamos 'interpretación' sólo para los sueños. En éste mío puede tratarse de anhelo, la imposibilidad que sentí con mi hija lo hago existencial; esta mujer me traslada a aquélla, y hoy estoy todo el día entristecido porque esta imposibilidad me llevó a aquella, a la esencial, de la que no se puede salir. Estoy así porque un asunto anecdótico me ha trasladado a mi herida y se me ha abierto y ahora me sangra, como una úlcera. Si no supiera que es mi desentrañamiento quien la crea, igual pasa en los malos tratos, yo me enfadaría con mi hija, le tendría rencor, no le hablaría en varios días; antes era un poco así, por eso mismo. Ahora sé que el problema lo hago yo, el incidente es una nimiedad y eso, aunque no disminuya mi tristeza pues tal vez incluso la aumente al saberme tan limitado, me evita que la proyecte en los demás culpabilizándolos, con lo cual todo se enmaraña y la convivencia se hace imposible. Entonces yo me encuentro con que mi hija es inocente, acaba de llegar a casa con su coche por primera vez. Yo hice materno un rechazo tonto; lo ahondé y me metí dentro, y todavía estoy. El análisis poético y el psíquico tienen, pues objetivos bien diferenciados: el primero busca el desentrañamiento del soñante y el segundo el fondo y la forma de la obra; para el primero "La interpretación onírica es la vía regia para el conocimiento de lo inconsciente en la vida anímica" (713); nosotros creemos que tendría que ser sólo un camino secundario, de comprobación; el camino real para el estudio del desentrañamiento es el psicoanálisis de la pareja. Podría también el poético beneficiarse de ese estudio para componer sus poemas líricos y sobre todo dramáticos. Para el poeta será siempre medio; psijé es alma, 'psicología' es el estudio de individuos aislados; el estudio de la integración erótica es tanto psicología como sociología, había que inventar una nueva ciencia, que podría ser la 'erología'; y la 'erótica', la primera ciencia y la segunda filosofía; el erólogo tendría como camino real los conflictos de la pareja y como senda secundaria los sueños de los integrantes. Lo mismo que hay un psico-análisis, puede haber un análisis erótico y otro poético. El psicoanálisis también estudia la obra misma prescindiendo de su autor; pero entonces hablará de los personajes de un drama o una novela, cuyo desentrañamiento y extrañamiento tendrán coherencia para reflejar al propio autor; lo que nunca le interesará, porque es incapaz de captarla pues no tiene instrumento para ello, es la obra misma, el fondo, la forma y su ligazón, que es precisamente el objeto de la poética; interpretar o analizar la obra para alcanzar su fondo pues en el arte, como en el sueño -como en Edipo, como en Hamlet- el desentrañamiento no aparece patentemente; antes no se sabía, pero se escribía porque era aunque

inconsciente real. El sueño tiene ver con el origen, con la realidad más real, con el fundamento de la existencia, con la creatividad, con el arte, con el eros y con el espíritu inmanente. Los románticos se inventaban un trasmundo al que llegaban mediante él; y es verdad, está en nosotros y no éramos capaces de vivirlo, estaba como olvidado, es el (des)entrañamiento primordial y puedo regresar a él por la poesía ayudada de los sueños. El sueño no es entrañamiento sin más como no lo es el arte; pretende expresar algo que está dentro dolorosamente y se vale para ello de la intuición; para llegar a nuestra esencia no hay otro vehículo mejor que él. Soñar es extrañarse, no entrañarse, es siempre un deambular como alma en pena. Si la vivencia primordial hubiese sido plenamente satisfactoria, habría realizado su cometido y se habría volcado todo después eróticamente sin quedar de ella rastro: hizo mi eros y mi espíritu y mi praxis, no necesitaría arte para expresarla, pues el arte manifiesta siempre una carencia. Apenas necesitaría el espíritu, pues con el eros y la praxis tendría cumplidas todas mis apetencias: un buen animal sin ninguna ira soterrada y sin hondo soñar. Si no hubiese desentrañamiento los sueños serían anodinos, plena integración despierta y el dormir un sopor con lucecitas; pero en la dormición hay sueños que provienen del desentrañamiento y en la vigilia hay representaciones que interfieren la integración mundana; por lo tanto, extrañamiento e intuición. Probablemente haya gente un poco así, tal vez la mayoría; pero otros han tenido un entrañamiento conflictivo y con el vivirán ya siempre. El paraíso es el diurno goce infante/madre, el sueño es más bien la serpiente, pues tiene su origen en el desentrañamiento. Hay también la extrañeza de no ser mi propio yo voluntario el que lo hace, pero tampoco es mi voluntad la que me convierte el pene flácido en falo ni la que me hace entrar en el espíritu. ¿Habría que inventar también un 'inconsciente' para estas actividades? Somos un yo más grande que la voluntad. El soñar está más cerca del origen que ella, es por lo tanto más sagrado. De él puede nacer el espíritu -mito- que no es el soñar pero que puede valerse de él para alcanzarlo: las deidades todas. El soñar es intuición, el seno de la intuición, el lugar en donde ella es la reina, por eso podemos decirle 'madre del arte. Tiene que ser intuición porque lo que pretende es una relación -primordial-, una carencia, el arte no nace del entrañamiento, entonces no haría falta; el soñar implica extrañamiento, es lo que busca en él Freud; el entrañamiento no se halla en el soñar, hay de buscarlo en los momentos altos del eros o el espíritu. El romanticismo ha sobrevalorado la vida de los sueños: "Hay una clase de sueños vivificantes y felices, que acercan al hombre al mundo espiritual, *apagan su sed y le nutren con* fuerza *divina* (Hoffmann 1 24); a mí me nutre y vivifica el eros y el espíritu, porque me dan la cosa misma, el entrañamiento primordial, pero el soñar no me lo da, sólo me lo acerca convertido en imágenes, y eso es bueno como catarsis pero no alcanza a vivificarme. En cambio sí estamos de acuerdo en que "el sueño transforma la vida, revela su valor más profundo" (Béguin, en *Nerval* 48). La intuición se hace con el desentrañamiento y las formas del arte, no en el entrañamiento, pues en el paraíso no se sueña. El desentrañamiento es el manadero de la intución tanto en el soñar como en el poetar; los hace a los dos y uno sale del otro, por eso el poeta esta condenado a soñar. Pero soñar no es

entrañarse como no lo es el arte; pretende expresar algo que está dentro dolorosamente y se vale para ello de la intución, que es su expresión inmediata. Shakespeare expresa su anhelo poniendo su que madre está con otro; Rosalía expresa su desarraigo diciendo que hay una negra sombra que la martiriza; sin más, como en el soñar. El adulterio de la madre y el animismo son los contenidos manifiestos de que se valen estos poetas para expresar su sentimiento. No es que la censura les obligue a disfrazar nada, es que no saben qué es, lo mismo que en el soñar, es el fondo mismo que él halla directamente, la forma sin pasar por la representación, por el 'es', por eso no saben qué 'es'. El soñante y el poeta sustituyen el entrañamiento primordial por su arte, de ello tengo yo la experiencia de mi primer encuentro con la mar, con mis padres abrazados detrás de mí, un niño de dos años y medio en el comienzo de la Guerra civil: mi madre me había llevado consigo a A Coruña para ver a mi padre movilizado y al encontrarlo me olvidó y yo desentrañado la contemplaba igual que en el soñar inasible en toda aquella inmensidad. En el (des)entrañamiento está el origen del soñar, expresa -como el arte- el extrañamiento en el entrañamiento. Pretende recuperar el entrañamiento y se vale de la intuición, que es la inteligencia más cercana de la sensación, que surgió antes el conocimiento y es su antecedendente. Si el psicoanálisis se vale de los sueños para acercarse a lo que ellos llaman 'inconsciente' y nosotros 'desentrañamiento' será porque es un vehículo que puede conducirnos allí. En el desentrañmiento está nuestra grandeza -arte, espíritu- y nuestra miseria, porque nos dificulta la integración vital. El deísmo nos propuso sólo extrañamiento pecador; también nos propone un entrañamiento *post mortem*; nosotros también reconocemos un entrañamiento posterior, pero no al final, de vez en cuando, en el arte, pero no en éste expresivo en el que tan sólo podemos hallar consuelo sino en el vivificativo total. La intuición procede del desentrañamiento, podemos decir que es el mismo desentrañameinto expresado en imágenes. No puede haber un desentrañamiento quieto, es la actividad que desentraña, el eros y el espíritu y su intuición, el arte y los sueños. El desentrañamiento se expresa imaginativamente en el soñar y la poesía lo hace así directamente, no representativamente contando sino cantándose o sollozándose. Por lo tanto podemos decir que el desentrañamiento se expresa directamente en las tres dimensiones inmanentes e indirectamente en la praxis trascendente. El soñar y el arte se juntan además con el eros y también con el espíritu en su afán directamente expresivo. En la dormición: relajación y las intuiciones juguetonas llegan, pero hay también una herida, que va emergiendo. Se produjo en el comienzo y es ahora cuando supura. Pero ¿es herida? Más bien carencia; es actividad: onírica, erótica, mística y estética. En el soñar el desentrañamiento se expresa imaginariamente, porque nos liberamos así de la ominosa y moralista representación, el sentimiento fluye directamente, como un río: "Las imágenes hacen bien al alma. Son su alimento específico" (en Béguin 118). Freud supo del 'inconsciente ' por los sueños, como si tuviésemos una depósito de donde saldrían apretados, a impulsos violentos; pero los sueños son la expresión inocente y sencilla del desentrañamiento; los forma ese sentimiento originario mediante la intuición, no es ningún infierno ni negro

depósito sino un modo de actividad, que intenta de alguna manera la integración que originariamente no logró del todo. Las imágenes de los sueños y del arte pertenecen a la integración genérica o inmanente, expresan mi deficiencia originaria que el arte expresa -ayudado por los sueños-: arte esencial. No se trata de ningún infierno, la vida es integración desentrañada y este desentrañamiento se manifiesta en los sueños. Es el precio que la humanidad tiene que pagar por la cultura que nos ha humanizado; los animales son entraños, pero no tienen mundo. El desentrañamiento crea el arte, nace de ese fondo para consolarnos de algún modo, y para saberlo: verdad y belleza, infelicidad dulcificada por el arte. "Los sueños son parte integrante de la vida de la persona, la oscura raíz de su sustancia... un despertar del íntimo fondo... un despertar trascendente. Una acción poética, creadora de una obra y aún de la persona misma, puede ir así dejando ver su verdadero rostro" (Zambrano 39). Freud nos dice que el sueño siempre es penoso, en él el soñante "se esfuerza ... en proyectar aquello doloroso en su interior le es motivo de perturbación" (2089). Pero esto no es otra cosa que expresión: librarnos de lo que nos oprime; la proyección es una expresión más exigente, pues necesita que eso que sale responda a lo de dentro: tal el sueño y el poema, que no se contenta con la mera 'expresión', que tiene que ser de aquello que dentro me daña; y que es más desprendido, mas regalado y más relajado, que tiene la facilidad propia del soñar, al contrario del esfuerzo que conlleva casi siempre el arte. El soñar es un sucedáneo del entrañamiento, intenta cerrar la herida desentrañal, de ahí que sea el anhelo su expresión más clara. Si hubiese sido perfecto el entrañamiento primordial no habría surgido el soñar, existe porque hay un desentrañamiento o 'inconsciente': "No cabe la menor duda de que tal *impulso inconsciente* es el verdadero creador del sueño" (3109); siempre tendremos en Freud la alimaña instintiva deseante, el eros unilateral que es del único fondo que sabe: "Estos deseos de nuestro inconsciente, siempre en actividad y, por decirlo así, inmortales, deseos que nos recuerdan aquellos titanes de las leyendas sobre los cuales pesan desde tiempo inmemorial montañas que fueron arrojadas sobre ellos por los dioses vencedores y aún tiemblan de tiempo en tiempo, sacudidos por las convulsiones de sus miembros; estos deseos reprimidos, repito, son también de procedencia infantil, como nos ha demostrado la investigación psicológica de la neurosis" (682). Se habla aquí tanto de desarraigo como de anhelo. Parece que originariamente era anhelo y la historia personal del soñante lo convirtió en desarraigo, puesto que se nos que dice debajo de todas esas terribilidades no hay más que el anhelo infantil. Y esto nos recuerda a los poetas que hemos de estudiar -ya lo hemos visto en *Vida*- el anhelo inicial se nos transforma siempre en desarraigo. Hay una perversión del inconsciente, también a él le alcanza la historia, puede ser inmortal en cada persona pero evoluciona, y si lo hace para mal también ha de poder hacerlo hacia el bien: de la misma manera el anhelo que se convierte en desarraigo ha de poder ser al revés. Si el soñar es realización de deseos inconscientes ha de ser sobre todo anhelo: "El inconsciente... no tiene otro fin que la realización de deseos y no dispone de fuerzas distintas de los impulsos optativos" (691); podriamos decir que el soñar es fundamentalmente anhelo y se puede deteriorar en desarraigo.

¿Por qué el anhelo y los sueños andan siempre juntos? Porque la amada del anhelante –aunque sea real- es siempre soñada; por eso Nerval y Bécquer andan siempre perdidos en sus sueños: sólo encuentran consuelo irreal a su irreal amor. Edipo sueña que se acuesta con su madre y para lograrla tiene que matar a su padre; sueña lo que no puede realizar, por eso todo sueño es anhelo; el hecho de soñarlo quiere decir ya que no lo ha logrado. También para Jung es el soñar anhelar: "Nuestra conciencia individual no deja de perpetuarse inquebrantablemente en el seno del inconsciente colectivo, comparable a un mar sobre el cual la conciencia del yo navegara cual un navío" (49). Más amigo de los sueños es el anhelo que el desarraigo, pero también éste podrá ser soñal, puesto que igual de originario es lo uno como lo otro, y aunque Freud está empeñado en demostrar que sólo es deseo, hay cuestiones insoslayables que lo contradicen.

CAPÍTULO III. INTUICIÓN CREADORA

Desligamiento de la praxis.

La creación artística es actividad dativo/receptiva como el eros la praxis y el espíritu; no es cosa ni objeto. El término está viciado teológicamente, no se trata de crear vida sino vivir creativamente. Es la vida la que crea, pues crear es un modo de vivir. Consiste en dar forma a un fondo o sentimiento del creador, así se recrea formalmente a sí mismo. Si un dios hubiese creado el mundo, se expresaría en él y su entendimiento nos serviría para conocer la obra, como pasa en el arte. Lo contrario de crear es producir, que es adecuar una idea a una materia, representativamente. Tengo la idea de una casa determinada, me procuro los materiales, adecúo lo uno a lo otro y tengo la casa fabricada. El resultado de la producción es el producto, el de la creación la obra. La obra de arte es la expresión del ser mismo del artista, el arte no se conforma con formar una materia sino un fondo, que es el sentimiento mismo del creador; en la obra de arte no hay sólo materia y forma, está también la ternura, el temor, el sufrimiento, etc. de su creador; como un fruto, nace de una fruición, que casi siempre es dolorosa. Pero el árbol engendra, no crea; el fruto puede ser producto para el cultivador pero no para el árbol, que podemos decir se expresa en él; pero la expresión exige un yo más o menos reprimido, así en las obras de arte. Crear no es dar vida a algo inerte, a esta piedra y la convierto en la Venus de Milo, no es materia con una forma sino sentimiento. La madre está engendrando al hijo cuando lo tiene en su vientre y aun después, pero entonces el engendramiento es mutuo; engendrar no es dar vida, la vida -nadie nos la puede dar- es una actividad dual, desde el momento en que se juntan un elemento masculino o dación y uno femenino o recepción; después la dación es el organismo incipiente y la recepción el de la madre, cuando madura le ayuda a nacer; parir es solo ayudar al naciente a salir de la vida vegetativa a la vital: entonces es la dualidad entre una dación y una recepción humanadas. La vida no la hace ningún dios ni siquiera nosotros los seres vivos, se hace ella a sí misma integrando una dación y una recepción. También la creación es dual tanto desde el punto de vista del creador como de la criatura, es un fondo recibido por una forma. Los seres vivos engendran, el artista crea, el trabajador produce. Si se tiene en cuenta sólo la materia a la hay dar forma se trata de producción, por ejemplo: 'Dios creó el mundo de la nada', en este caso crear no es otra cosa que nombrar, representar, darle sentido a cada cosa, tarea meramente utilitaria; tuvo que venir después la poesía a deshacer ese mundo tan herméticamente trabado; el mundo es lo que hay que destruir para que la espontaneidad artística emerja. Ese concepto de creación corresponde al fetichismo de la palabra; si una deidad hubiese creado así el mundo sería un objeto artificial. En el engendramiento la criatura nace en la madre tan sólo en la cala vegetativa, el resultado es un nacimiento. El creador se recrea a sí mismo en el arte; si un dios hubiese engendrado el mundo tendría que haberlo parido, pero entonces se parecería excesivamente a una hembra, de la que el masculinismo deísta abomina. Si lo hubiese creado, se expresaría en él; si lo hubiese producido, simplemente le habría dado una forma a una materia. Tal como dicen nuestros mitos, el mundo es un producto, un objeto; en cambio en

la creación del hombre la cosa es más compleja: "Modeló el dios Yahvé al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro el aliento de vida y fue así el hombre ser animado" (Gen 2 7). La creación del hombre por Yahvé no es creación tal como entendemos esta palabra en el arte, un fondo que se exprese en una forma; Yahvé no creó una obra sino un ser vivo y esto es engendrar. En realidad la figura de arcilla a la cual le echó el aliento no es más que símbolo; tendría habérselo echado a una mujer y ser ella la engendradora, pero como en el masculinismo deísta esto no es posible, se vale de una figura inanimada, no era una estatua no necesita ningún escultor que le eche el aliento porque tiene la vida en sí misma. La vida es integración de una dación en una recepción tanto para Yahvé como para nosotros. El artista también crea la vida artística de esta manera: el fondo es la dación y la forma la recepción. Por ejemplo, Shakespeare quiere expresar los celos (fondo) que él mismo siente y lo devoran, se vale de la forma de *Otelo*; Quevedo necesita expresar su anhelo eróticamente y se vale de un soneto en donde se contrasta el eros con la muerte. Por lo tanto la obra de arte es vital cuando integra un fondo y una forma, el fondo o sentimiento del creador es recibido por una forma y a su vez la forma también modifica el fondo, por lo tanto se trata de una integración recíproca, en la que la belleza consiste en el cómo de esa ligazón; la vida de una obra es la que el creador le proporciona con su sentimiento y su arte. Para que una obra tenga vida es necesario que un fondo sea recibido en una forma, por lo tanto la mayoría de las obras del Formalismo, sólo son ejercicios de virtuoso o de originalidad, no tienen fondo, tampoco tienen vida. El escultor no necesita insuflarle su aliento a la figura después de modelada porque ya antes comenzó a hacerlo desde su sentimiento. Y la obra es así la expresión de lo más hondo de sí mismo, de lo más noble y de lo más grande; podemos decir que una obra de arte genial supera a su creador, al contrario de lo que sucede con Yahvé, cuya obra queda muy por debajo de él. En el artista es más importante la obra que él mismo, por eso su sacrificio por ella sólo es comparable con el de la madre por su hijo. Podemos comprobarlo con el Pórtico de la Gloria y el maestro Mateo o don Quijote y Cervantes; el verdadero creador sueña con que su obra lo supere, desaparezca él y ella quede. Con respecto a la creación del hombre por Yahvé, está trabucado el orden, pues en el artista primero es la inspiración y después el modelado, aquí hay primero un producto basado en una idea, al que luego se intenta vivificar; se trata de engendramiento del padre por el Padre, en el que el hombre logra por fin lo que siempre ha envidiado de ellas: parir. La creación hacia fuera hace la obra y hacia dentro al artista, podemos decir que hacia fuera es el arte y hacia dentro la creación: la creación hace el arte y para que haya lo primero ha haber lo segundo. La poesía y el arte en general es 'nación', no se vive pasivamente en el arte, se vive creando; la vida artística es la creación misma. Nadie puede decir que es artista si no crea; lo mismo puede decirse del relojero, pero aquí con mayor sentido porque entre el relojero y su reloj hay una cierta separación, la del conocimiento; que puede decir en cierto momento: 'esta pieza cabrona no entra aquí'; en cambio el arte es como un coito, no existe ninguna separación, la obra es mi sinceridad más auténtica, porque de lo contrario será una basura. El artista sabe que si no se entrega enteramente no

logrará nada; y ni aun así lo consigue tantas veces. No es trabajo, es sufrimiento pero tiene la ventaja de que se hace la obra, nace mientras yo me expreso, es la misma expresión: la voy escribiendo y eso es la obra. En la filosofía la vida -eros, praxis, arte y espíritu- va delante; la filosofía es el notario que la sigue tomando nota, representándola; en cambio en el arte la creación es la misma vida; la realidad del arte es mayor que la mundana: "Frente a la tesis del mundo -y su sentido- que es una tesis 'contingente', se alza, pues, la tesis absolutamente indubitable: toda cosa dada en persona puede no existir, ninguna *vivencia* dada en persona puede no existir: tal es la ley que define esta necesidad y aquella contingencia" (Husserl Ideas 106). El poeta vivencia componiendo su poema; el poema no es representación de la vida sino la misma vida. Se sufre también, pero es como en el eros: dolor apasionado. Daría cualquier cosa por ese sufrimiento creador cuando no lo tengo. Decía Van Gogh: "Solamente entonces siento la vida, cuando llevo adelante con rudeza el trabajo" (224). Creaba para vivir, la obra era sólo medio, a él le importaba más la actividad o vida; salía al campo a pintar yo no sé si por la creación misma o por la obra: Nietzsche decía: "¿Qué importo yo?, importa la obra" ¿Van Gogh diría también lo mismo?. La obra es la misma expresión por el otro lado. Por lo tanto podría decir 'qué importo yo, lo que importa es mi expresión'; pero son lo mismo. En la creación se alcanza la paridad heraclítea, mi obra fui yo mismo en el momento de la creación; después yo puedo evolucionar, pero el rastro de aquel momento queda en ella. Además le permite al artista dejar de ser autista y comunicarse, con lo cual establece mediante ella otra integración esta vez dual. El creador y la obra son lo mismo. Vivir artísticamente es una maravilla, yo que ahora soy viejo lo recuerdo por la sierra los veranos, las mañanas hasta las cuatro gloriosas; los que no hemos logrado el éxito, qué importa a fin de cuentas, nadie nos quitará la vida de la creación. Además si no es ahora será cuando me muera, mi obra ayudará a conformar este siglo que empieza. De todas maneras, la persona del creador tiene poca importancia. En el arte vital, la obra es un pretexto; como el eros alcanza la culminación en el coito, el arte la alcanza en la creación. El artista es un homúnculo, como los enanos de la mitología nórdica que guardaban un tesoro; los artistas que se lucen creyéndose importantes tienen poco de creadores. La naturaleza del artista, antes de ser desvirtuada por el Romanticismo, era la de aquellos autores anónimos de los que se conservan grandes obras, el artista no es, para que su obra reine. El concepto romántico de 'genio' no es adecuado para nombrar a un pobre artista que lo único que hace es expresar sus angustias en una obra; puede haber obras geniales pero sus autores no pasan de ser unos pobres seres; el artista tiene que lucir menos si quiere ahondar y llegar a donde, como en la mística, el yo desaparece.

Es antes 'intuición' que creación', pues la creación lo es por ser intuición y toda intuición es creación. Si le quitáramos a la creación la intuición, es decir un fondo se expresa en una forma, tendría que volverse producción: representar algo y luego construirlo. La creación es una clase de intuición, que puede ser también onírica, mágica, irrisoria, etc. ; la sustantividad está en la intuición, por lo tanto, 'intuición creadora' y no al revés. Toda intuición crea, lo hemos visto

en la onírica, que es para nosotros la canónica. Estoy seguro de que la intuición inconsciente del soñar es la que prepara la subconsciente de la creación. En la vigilia muchas veces me acuerdo de un sueño que he tenido, cuando veo algo relacionado con él, en la creación puede pasar al revés: si estoy componiendo una obra erótica el sueño tenido la noche anterior me lleva a poetar estas peñas como cuerpos desnudos, y a no fijarme en el árbol ni en el arroyo. Por otra parte el sueño ha sido preparado por mi trabajo consciente del día anterior y en general de la temporada creativa. El proceso es: día primero: la obra que estoy haciendo y los problemas que me plantea, todo ello en la cala representativa; noche: sueño intuyendo algún aspecto de lo pensado el día anterior; y días sucesivos: la intuición de lo vivido en el sueño ayudada por el entorno. Tiene ser así, porque sino no se comprende que para que un poema no sea una estúpida reflexión tenga que ser intuido mediante lo que me rodea. Siempre para que la creación tenga profundidad, intento entre la concepción y la plasmación que quede en medio una noche. El soñar es el manantial del arte, por eso una interrupción de un día supone dos de aridez: hoy no hay creación porque estoy fuera de la intuición y mañana tampoco porque no podré soñarla. La intuición artística es básicamente inconsciente, cuando voy al campo lo único que hago es evocarla -reminiscencia- con árboles, peñas, arroyos, cimas alzadas al cielo. La inspiración es intuición inconsciente, por ello el poema me surge como no emanando de mí. Es el tránsito casi tan profundo como la dormición y como en ella se sueña en la inspiración que se crea; ambas son inconscientes, libres, el mundo con sus condicionamientos ha quedado fuera; aquí en lo hondo, a esta matriz, hemos traído elementos mundanos combinamos de manera enteramente libre para expresar lo que hondamente sentimos; ni la ética ni la lógica nos mandan. Secularmente se han juntado en la inspiración dos cosas que no tienen nada ver: el arte y el espíritu. La única relación es que ambos son tránsitos, pero de movimientos distintos. Pueden coincidir, en la poesía mística de san Juan de la Cruz pero no se pueden sumar porque se trata de dimensiones vitales diferentes: Juan de la Cruz cuando poetaba era exclusivamente poeta y el fondo no le venía del espíritu sino del arte; para que le manase hacia fuera el fondo místico tendría que ponerse en oración, olvidado de toda forma. La inspiración no es unión a algo más poderoso; es expresión, soy yo acrecentado por la integración y el movimiento creador; no es don gratuito, yo me lo he ganado, pero no el yo de la representación que no es más que miserable conciencia. La inspiración pertenece a la creación, no específicamente al arte, puede estar inspirado un futbolista en una jugada genial o en la praxis alguien en una decisión difícil y acertada; pero en el arte como en el soñar se vale de la intuición y no del conocimiento ni de la voluntad y tal vez por ello ahonda más. Así como en los sueños no hay voluntad tampoco en la creación. Cuando quiero hacer un poema determinado nunca me sale o me sale mal, porque la voluntad no es más que representación y la creación es intuición. Si salgo por la tarde desesperado con la intención de lograr un poema, ansioso, no lo conseguiré por mucho empeño que ponga, aunque berree y llore, nada. Es como si estoy enfermo y quiero sanar o si soy bajo y quiero ser alto. Tengo que necesitarlo hondamente y pedirlo a una instancia profunda mía

a la que suplicante endioso; de todas maneras hay alguna manera de buscarle las vueltas: el sentimiento llama siempre a la intuición, tras un proceso: no quiere venir, me esfuerzo, suplico, va viniendo, llega. Renunciar a la propia voluntad es lo más difícil en el arte y en el espíritu. Es como intentar doblar algo que quiere seguir enhiesto. La vida es darse y recibir, no voluntad; y también azar, y hay aprender a entregarse a él; la voluntad esclaviza. El arte, como el espíritu es regalo que se alcanza cuando no se busca; te preparas, sí, pero después dejas que se haga él en ti. La actitud en la creación es intermedia entre voluntad y no voluntad: quiero, pero que se haga lo tú quieras; en el espíritu ta3mbién quiero, de lo contrario no me pondría a orar, soy activo en la preparación, como aquí; pero en el espíritu el abandono es mayor, porque en el arte tengo que dar forma a lo que me sale y allí no. No hay confundir el abandono de la propia voluntad con la cobardía, la falta de empuje, la renuncia a la aventura; si soy azar, me doy a él, a lo que salga, soy entrega a lo nuevo, nada de amilanamientos: osadía, aunque dispuesto también a aceptar la derrota. Los artistas somos unos pobres diablos, hemos sido utilizados por todas las ideologías y por todas las religiones; pero el arte que ama la vida, solamente de ella es siervo; pobres pero libres. Yo no digo como los poetas griegos: 'Musa, ayúdame en este canto'; soy más humilde, no en vano entre ellos y yo media el cristianismo, digo: Diosa, eres tú, no yo, quien crea en mí, que se haga lo que tú quieras; porque si quiero yo, subiré la montaña y la bajaré de vacío. "Yo, cuando el Viento ha huido a su caverna, me tumbo a dormir. Me despierto cuando El me llama ululante y me empuja. Escribo cuando él me lo manda"; ése es el sistema de León Felipe; yo no espero que me llame nadie: salgo por esos montes en busca no de él sino de ella, y muchas veces la encuentro. En la creación no hay por qué quedarse pasivo esperando; como a la experiencia mística se la puede propiciar fundando regresiones. También la dormición es mantenida por el retorno; he conseguido que mi regresión dormitiva dure hasta las siete, hasta esa hora tengo posibilidad de dormir y soñar, después no; lo mismo puedo hacer en la creación. Todos los años, desde que llego de la ciudad cognsocitivo hasta que en la sierra me hago intuitivo pasan una semana o diez días; cuando entro en la intución estoy desconocido para muchos, fuera del mundo, engolfado en la vida creativa. Salgo por la mañana a crear mis poemas, lo que suceda no depende de mí, sino del dios Azar y de la diosa Vida, su hija. Salgo a poetar, ¿sabéis vosotros, dioses, qué voy a traer cuando venga? Vosotros no lo sabéis, sólo lo sabe el trascendente, que tiene representadas las cosas antes de que sucedan, lo tiene todo delante, como en un plano. Pero la vida se hace y el azar también es acción, no representación enemiga del arte. Para crear tengo que tener paz, si me desvive el mundo no podré; que no me ladre, que me olvide de él, que entonces emerja mi locura creativa. Cuando era niño mi madre era la vida contra el mundo, que es voluntad: aquí no la hay. Sin voluntad y con una confianza de niño, así se crea y ora, si tienes voluntad, mejor es que te vayas a gastarla por ahí, luego vuelve. Cuando estoy cansado, cuando no he dormido , es la representación y no la intuición quien escribe el poema: la intuición exige frescura y claridad. Hoy que no he dormido bien, he tomado café para estimularme, porque tengo

la tensión muy baja. Ahora tengo la mente despierta para pensar más no para crear; me vuelvo a casa, con los libros, ya que la inspiración no me viene. Me encuentro agitado, pero no creador. Para crear hay que estar muy despierto, con la inteligencia abierta a impresiones diversas para captar aquello que se relaciona de manera bella; en cambio representar no es más que concluir de dos premisas una conclusión; la inspiración es más ancha y profunda que la dedución. Vas abierto, ancho, guiado por un sentimiento profundo; lo que te rodea te va hablando, las cosas han cobrado una vida extraña y tú andas en medio de ellas conversando; a veces te dicen algo interesante y lo escribes. Si estás ocupado en un poema erótico, las peñas son senos y falos, los árboles movidos por el viento son cuerpos en éxtasis, tú en medio de ellos has desaparecido: sólo ellos viven , tú te has esfumado. Si es un poema místico, el arroyo llora porque se encuentra solo, las peñas son lo seco, duro, muerto; el árbol se retuerce en éxtasis místicos. No es 'árbol en éxtasis', es un comulgante transido o, mejor dicho, soy yo mismo en trance, yo no existo fuera de él, soy él, y sintiéndome él escribo lo que siento. He experimentado en parte la vivencia que imagino; entonces doy mi vida al árbol, lo hago comulgante, es un símbolo de la vivencia mística. Podría describirla, pero eso sería analítico, pesado, poco poético; en cambio si me imagino que ese árbol está recibiendo el soplo del espíritu y se retuerce, yo puedo pedir:

'Este árbol no puede más,
se arrastra por el suelo,
diosa, ten compasión de él.'

Son tres las condiciones para que yo pueda crear: a) que no tenga preocupaciones excesivas o no las pueda intuir como material del poema o la creación las pueda dejar de lado; b) que haya un tiempo estable, con sol, sin nubes; c) que me encuentre dentro de la versión de un retorno. Sucede en la creación como en el coito: vas animándote creando, alcanzas una cierto orgasmo que es la inspiración y después decaes; todo intento de prolongarlo luego es tarea inútil. Entonces hay dos estares: cuando subo atento a lo que me rodea y la vuelta cabizbajo mirando sólo el camino para no tropezar; la subida es lenta y la bajada rápida, mundano ya. No puedo poetar si no hay sol, porque entonces me meto en mí mismo y pienso, lo contrario del arte. Debe ser importante la luz solar en la creación, no en vano el arte ha florecido en Grecia y en otros países soleados. ¿Por qué será así? La luz debe excitar de alguna manera el sistema nervioso, haciéndonos salir de nosotros y llenándonos de alegría. Yo estaba pidiendo una mañana a mi diosa que no hubiese nubes cuando me di cuenta de que no dependen de ella, sino de Azar y a él es imposible pedirle nada. Sólo podemos pedir la inspiración a una deidad inmanente, puesto que es un manar desde uno mismo, ¿cómo nos lo va a dar un dios trascendente. Que 'se me abran las esclusas, que cese mi muerte', no se le puede pedir a un dios moral a quien le tiene sin cuidado el arte, tiene que ser a la vida misma inmanente. Salir con la intención de crear algo determinado es tan absurdo como dormir con la intención de soñarlo; no voy como el cazador, afanado buscando la pieza, voy como el soñador, gozoso, apartado de los afanes mundanos. Si te concentras, te aprietas, te debilitas; no, ábrete, espónjate, expándete. La voluntad estrecha el

corazón y la mente, esteriliza; deja que sea la intuición quien mande en ti. Crear con la voluntad es confundir la creación con la praxis. Odio la voluntad, yo sólo quiero lo que me des tú, vida. La voluntad en el arte es sufrimiento e impotencia; tanto como lo sé y cuántas veces caigo en ello: empeñarme en hacer 'esto', sólo 'esto' y no conseguirlo es y ha sido siempre mi desesperación. ¡No quieras nada! Que la intuición te regale lo que ella quiera. A ver cuando lo aprendes. El arte es libertad y azar. Sábelo de una vez. Voy abierto a lo que surja. Sin voluntad. Haz de mí lo que quieras, diosa.

En la intuición nada hay que buscar, todo esta dado; no hay la angustia de la búsqueda sino la paz de lo que se halla. No tienes más que darte a lo que adviene, el juego de las formas. Aquella ansia del no saber si aciertas ha cesado. No haces más que entregarte al ahora de lo que llega. Cuando estoy con la filosofía algún tiempo, me hallo tenso, duermo mal; me curo siempre entregándome a la poesía, porque en la intuición no hay ningún 'es'. En la filosofía te dicen o dices A con B hacen C, tienes que encontrar cómo es, en qué sentido, afinar, acertar. En la intuición te dicen o tú ves 'A con B' o 'A contra B', y no hay ningún 'es', ninguna búsqueda. En la representación: 'A con B tiene que ser D, porque si fuese C, entonces...' Y así horas y horas; en cambio en la intución: A con B no 'es', 'está' y tú la disfrutas, ves lo bonito que hace ese rojo con aquel verde, esas verticales compensadas con esas horizontales. Nada de cavilar, disfrutas, Y en el caso de que esté aliñando un poema: 'esto no queda bien', pero no busco la causa: 'tiene que ser C, porque así D'... La intuición es instantánea, no pasa por la razón, te lo pide el poema mismo, él te dice lo que tienes poner. Lo veía en clase, cuando mis alumnos dibujaban o poetaban, lo hacían con seguridad, no se mordían las uñas porque no les salía un poema o un dibujo, estaban tranquilos, seguros, no se preguntaban '¿habré acertado?' En la intución no entran conceptos y si lo hacen es como contenidos, pero la forma no es conceptual, no tiene que ver con verdad y falsedad. Puedes decir lo que quieras: un árbol rojo, todo es verdadero. No te angustias porque puedas estar equivocado; todo es verda ro si es bello. Y para saberlo no necesita más que gustarte y eso es instantáneo. Como la intuición no es ni verdadera ni falsa, ni moral ni inmoral, como la primera infancia es libertaria y gratificante. Puede suceder que al poner algo al lado de algo sientas que no le va, y lo borres y no sepas qué tienes qué poner, pero no tienes que cavilar ni razonar buscando. Lo dejas en blanco como hacía Cazarme; en cualquier momento, contemplando de nuevo la obra aparecerá lo que falta. Sabes que pensando es precisamente como no llega, porque la intuición es fulgurante cuando viene y cuando no llega y la buscas, es cuando de verdad se aleja. Es una luz, si surge, hay arte ligero lumininoso; de lo contrario nada más que premiosidad y pesadez. La intuición tiene una connotación de visión plena que hace que el arte tenga un esplendor que no puede ni soñar la representación. Por eso es el reino de la paz; a veces se sufre y se desespera uno pero no se trata de la tensión representativa sino como en el eros, sufrimiento gozoso que más vale tenerlo que estar de él ausente. Dejado el mundo de la representación uno va guiado libremente, como soñando, la intuición no es buscar desesperado con la guardia civil de lo correcto al lado. En el arte la conciencia es algo lejano. Unas imágenes te llevan

a otras, eres conducido, porque la costra de la representación se ha deshecho. La poesía surge, no la buscas trabajosamente como en esto que estoy elaborando ahora, con todo género de precauciones. Esa niñita valiente es la que hace el poema, juntando lo juntable y lo no juntable, juego de imágenes, no trabajo con conceptos. No hay en ella ningún 'es' ni 'no es', y si los hay ella los doblega, los hace jugar como niños. Si la intución no manda, hay juicios, deísmo; no la vital poesía. Los conceptos de 'verdadero' o 'falso' no le competen al arte, como tampoco a un árbol que crece; el arte es expresión, vida, y si hay en él conceptos, que pueden ser verdaderos o falsos, eso que es tan importante en la representación, en el arte, como en los sueños son medio para que jueguen los fondos con las formas. La intución es una niñita tímida que necesita hacer lo que ella quiere, si intentas obligarla se queda callada, metida en sí misma; tan sólo su amigo el sentimiento puede hacerla salir. Cuando está libre baila, juega. Niña, ven conmigo, ayúdame este verano. Ella sólo me pone una condición, que haya un fondo que quiere expresarse, sin él no nace ninguna forma. Esas dos montañas parecen dos senos, bien pero si no estás en un movimiento en el que se integren de nada te valen. Tengo que tener una ansia o una necesidad, de lo contrario todo está quieto. Con este árbol ondulante yo podría hacer un poema erótico, tengo que juntarlo a la montaña, él solo aquí abajo me expresa a mi mismo en esa necesidad.

Existe el arte porque hay sentimiento, que es su fundamento; no lo habría si no lo hubiera. El sentir o sentimiento es un estado de ánimo en el que entra también el pensamiento. Se puede sentir alegría, miedo; sentir la muerte de un amigo, decir lo que se siente, sentirse uno obligado; todos estos ejemplos tomados del DRAE nos abren a un ámbito subjetivo opuesto nítidamente a la ciencia, que lo es de lo objetivo. Unamuno dice en un poema: "Siente el pensamiento y piensa el sentimiento", porque también cuando pensamos sentimos y cuando sentimos pensamos. Y de Coleridge he citado también una frase muy sabia que vi escrita en un libro de historia y no he logrado encontrar en sus obras: "Un pensamiento profundo sólo puede ser alcanzado por un hombre de profundo sentimiento" (Ubieto 563). En una época en la que andaba muy perdido esta frase fue para mí un aldabonazo que me señalaba el camino. El fondo del arte es el sentimiento, también podríamos decir 'la vivencia', que tiene más que ver con 'experiencia'; en cambio no se puede sustituir por 'pasión', que es la parte receptiva de la acción, activa receptivamente pero pasiva dativamente. El sentimiento por su datividad, se parece más a 'emoción', que por otra parte es excesivamente puntual: "Muchos caminos tiene la poesía, sin duda. Pero el más verdadero es, para mí, el de la emoción" (Jiménez 99). La emoción es más activa y el sentimiento más profundo, las dos nos valen; la emoción para un poema corto, el sentimiento para uno más largo. Pero no tienen nada que ver con la blandenguería de lo sentimental; un sentimiento aliado de un conocimiento. En mi juventud yo envidiaba a Sartre porque cuando esribía un drama sabía a dónde quería ir, en cambio yo me ponía perdido a sentir; por eso me embarqué en la filosofía, porque quería que mi sentimiento tuviese la consistencia del pensamiento; también Brecht sabía en cuanto a la forma y yo también quería saber en este otro lado y de ello nació esta obra. Así pues poesía y filosofía no

están tan separadas, las dos son subjetivas y las dos parten de una necesidad, uno se pone a poetar y a filosofar porque no es feliz, porque está buscando algo que no ha hallado y espera encontrar, pero en la filosofía el conocimiento y la conciencia diagnostican mi mal, mas la cura del concepto no es real: signo, señal, es un género de magia, teniendo el nombre parece tienes la cosa; con la poesía expreso mi mal y sí hallo una cierta paz, además de disfrutar con la belleza. Tienen poco que ver, porque ademas la filosofía camina por el sendero árido de la representación y la poesía por el regalo de la intuición, en este aspecto no puede haber separación mayor, la filosofía es trabajo y la poesía gozo. Sin embargo como en el pensamiento tiene que haber sentimiento, se juntan como dos ramas de un mismo tronco. Pero de ahí le puede venir a la poesía su mayor mal que es el representismo, cáncer de la poesía actual; la representación desvirtúa por completo el arte porque es como si sustituyésemos a una persona por su foto. El conocimiento nos da conceptos, decir de esto que es un 'árbol' no tiene nada ver con la vivencia subjetiva; decir de don Quijote que es un estrafalario o un loco no me proporciona ese sentimiento de compasión ante su figura, que es real; Cervantes me ha enseñado sentientemente: ahora soy capaz de sentir en una onda que antes no podía; un pueblo sin arte es un pueblo bárbaro, aunque sea dueño de toda la técnica. El poeta compone en el poema su sentimiento real: así y en esa secuencia lo vivió y el poema es la huella que otro puede seguir para revivirlo: el mismo sentimiento del poeta lo está vivenciando ahora el lector. Dice Horacio de Safo: "Y aún amor respira/y vive el ardor que la joven/eolia a su lira confió" (4 9). Ésa es la inmortalidad del arte, real y no engañifa, la posiblidad, aun después de siglos, de revivir lo mismo que el poeta experimentó. Y ello es así porque un poema no es un razonamiento mecánico ni un análisis que nos diga una verdad: 'yo amo mucho a Ciéis'; eso no me haría a mí experimentar nada, porque la representación no proporciona la cosa misma, en cambio el poema sí. En una obra de arte aunque el argumento sea ficticio el sentimiento es real, Freud lo dice del soñar, como lo que importa en ambos es el sentimiento y los contenidos no son más que medios no importa que sean verdaderos o falsos, no tienen otro objeto que expresar mi sentir. Si Safo nos asegurase que ella quería mucho a Ciéis, eso no me haría a mí experimentar nada, porque es sólo representación de un sentimiento, y el sentimiento mismo es el poema, esta es la diferencia. El arte no es una manera de conocer sino una manera de vivir; en el vivir entra también el conocer, pero de una manera secundaria. El arte no quiere darnos las cosas sino mi vivencia de ellas, no quiere ser objetivo, es radicalmente subjetivo; por eso la afirmación de que es imitación de Platón y Aristótelse yerra el blanco; cuando imita es solo para que mediante tal imitación el artista se exprese. La ventaja del sentimiento es que nos libera de la representación y de la conciencia, por ello el arte es gratificante, porque me entrega directamente a una vivencia. El sentimiento tiene que ser el punto de partida de la creación, que la dación haga la recepción. Lo más importante de una obra es el fondo o sentimiento; todo lo demás es el medio para lograrlo; es la causa de su creación y el efecto de su plasmación; el poema sirve al poeta para expresar su sentir y la expresión de su sentimiento ayuda a hacerlo a los demás. En la creación "el sentimiento del

artista es su ley" (Friedich en *Fragmentos* 94); el sentir del artista hace el fondo de la obra. La poesía lírica tiene la grandeza -con la música- de que el sentimiento del poeta es el mismo que se expresa en la obra, en la que mediante la forma se convierte en fondo. Por lo tanto, la poesía, como todo el arte, es sentimiento e intuición que hacen el fondo y la forma de la obra.

Para poder crear tiene que estar en paz la vida práctica; en cierta ocasión después de una discusión con Carmen yo quería expresar en un poema lo que estaba sintiendo, pero no podía hacer el poema porque no me dejaba mi furia: podía insultar a mi mujer, despreciarla, pero no podía entregarme a la creación, que necesita el sentimiento para hacer con él la forma pero como en el sueño tiene que salir él solo y de esta manera se hace fondo de una forma. Si yo estoy tan metido en el sentimiento no puedo hacer otra cosa que manifestarlo o esforzadamente callarlo, es imposible que lo modele formalmente porque para eso tengo que estar también del lado de la forma, el sentimiento no es un toro extraño al que le pueda poner la forma desde fuera; en la creación poética el toro tiene que ser ya con forma. El fondo sin formar es un engaño; te parece que estás haciendo un poema inmenso, porque estás en un gran sentimiento y después, cuando lo miras fríamente ves que no vale, ¡Cuántos poemas he roto inflamados por un gran sentimiento pero con poca forma! Si no hay forma el fondo no vale para nada; ahora ya no me embarco en aventuras por muy entusiasmado que esté si no tengo la seguridad de una buena forma. El fondo del arte es el mismo sentimiento de las otras dimensiones sólo que aquí viene con una forma. El eros se realiza directamente en besos y abrazos, no necesita de ninguna; tampoco el espíritu, se realiza en la oración, ni la praxis lo hace en la actuación; tan sólo en el arte la vida se establece integrando un fondo con una forma. Pero ¿es el mismo fondo real que se vive en las otras dimensiones, o es algo ficticio? Me atrae eróticamente una mujer: eros; formo un poema con ese sentimiento: arte; lo mismo en el espíritu y en la praxis, por lo tanto el fondo es el mismo en todas las dimensiones, la diferencia es que en el arte en vez de realizarlo sin más, lo formo y ahí se queda, como una flor, y lo mismo en los sueños, si fuesen represión como dice Freud no podrían tener forma. Para la creación tienen ambos que estar íntimamente juntos; se habla de fondo y forma en otros ámbitos, por ejemplo en los juzgados, en el parlamento, etc.: ¿Qué hizo? me isultó; ¿cómo? a gritos. El delito es el qué, y el cómo las circunstancias, agravantes o atenuantes, o el fondo del asunto es el qué, y el cómo lo vamos a abordar, la forma: el meollo y su aderezo. Aquí es separable el fondo de la forma, ni en el arte ni en los sueños sucede así. El fondo y la forma están entrelazados desde el origen: el insulto nace gritando pero ese 'cómo' en el arte pertenece al fondo; la forma es cómo se entrelaza y se sucede, si sólo se insinúa, etc. Cuando se trata de un asunto es sólo el contenido y la forma, el procedimiento. Intento llegar al mar, este es el fondo de la cuestión; puedo ir en tren, en coche, a caballo, etc., y esto es a lo que corrientemente se le llama 'forma'; el arte expresa el sentimiento de llegar y la forma del sentimiento podría ser el acrecentamiento dialéctico, la paz analéctica, etc.; es una forma más íntima que la corriente. El insulto nace desde el comienzo gritado, pero todo eso es fondo, si lo llevamos al drama o a la música, necesita ser formado

integrándolo con una réplica que contribuya al movimiento de la obra, en la que el fondo y la forma se entrelazan. El fondo es el qué en cualquiera de sus dimensiones vitales -eros, praxis o espíritu- y la forma es lo propiamente artístico que cambia aquellas dimensiones en esta. ¿Cómo puede la dación/recepción erótica hacerse dación para la forma del arte? Si se le dice un piropo a una mujer ya se convierte la integración erótica en arte. El piropeador sustitye la integración erótica por la artística: en lugar de darse en un beso lo hace en una frase. El arte es una sustitución del sentimiento erótico por el estético; no, el sentimiento es el mismo, lo que cambia es su realización. Lo mismo en el espíritu: en vez de orar Juan de la Cruz escribe el *Cántico*: con la oración alcanzaría la recepción real, con el poema alcanza una irreal. De aquí viene la opinión de que el arte es imitación, no la cosa misma sino un sustituto. Pero el poema no sustituye aquí a la oración; cuando le hago un poema erótico a mi mujer ese poema no sustituye nada, coge contenidos de la vivencia real para hacer otra cosa. El arte ni imita ni sustituye a las otras dimenciones; podemos verlo en el soñar, que es nuestra creación canónica. El sueño se vale de contenidos de las otras dimensiones, especialmente del eros, para realizar sus propios intereses que son pasar de la realidad diaria a la intuición ideal. Un poema erótico no es ficción, el eros está en él sólo de otra manera, como fondo o dación de una recepción formal. Si a algo que es dación/recepción lo hago dación/forma, quiere decirse que antes era vida entera y ahora Juan de la Cruz en lugar de orar a su Amado le hace un poema, en lugar de que su dación sea recibida por él, es recibida por la forma estética. Si yo en lugar de ser recibido eróticamente por Carmen le hago un poema soy recibido por la forma del poema. De niño, en mi primer encuentro con el arte en vez de ser recibido por mi madre, que se puso a recibir a su marido que se iba al frente, fui recibido por la mar, y hubiese podido hacerle un poema de anhelo. Cuando una dimensión vital se hace fondo de un poema es porque el poeta en lugar de ser recibido en esa dimensión se sale de ella para serlo en el arte. No es que el eros se haga dación en el arte, el poeta es el que hace dación su eros para recibirse en el poema, hace dación su praxis estética. El mi dación sea recibida estéticamente y no eróticamente tiene ventajas e inconvenientes: ventajas, la puedo soñar, puedo hacer la integración como la necesito; inconvenientes: es unal y no dual, mi soledad no cesa. Por eso el arte no puede sustituir a las otras realidades. ¿Y qué le da la estética a las demás dimensiones vitales? Mucho, el arte impregna la praxis, el eros y el espíritu. Ellas le dan el fondo y él les da sus formas. El reino del arte es la forma, el fondo no es el eros erótico sino el estético formal o formado; nace ya así, se ve en los sueños. El arte es el mundo de la integración de estos dos lados esenciales, cuya interrelación hace la belleza de una obra. El fondo es primero porque es la dación, pero esto no le otorga predominio; para que la integración sea operativa, como en el coito, los dos lados tienen que estar a la misma altura. El arte es sobre todo forma, pero sin el fondo no existe. Fondo y forma son conceptos relativos, no puede existir el uno sin el otro; una obra amorfa tampoco tendría fondo, como no lo tiene un suceso de la existencia corriente. El arte es integración de fondo y forma, como el eros de un hombre y una mujer, y no se puede decir de que ningún lado sea el más importante; son

complementarios y en su relación se juega lo más importante. Sin embargo el sentimiento es lo que generalmente es considerado fondo, parece que su carácter dativo exige la forma como recepción. La propia palabra 'fondo' es muy expresiva, para que el sentimiento alcance la categoria de 'fondo' ha de ser hondo, y Unamuno habla de 'hondor' y 'hondón' que le añaden riqueza a nuestro fondo; para que el sentimiento alcance la categoría de fondo ha de ser hondo y manar desde lo hondo formalmente; pero la dación exige un lanzamiento de dentro afuera, además decir 'el fondo se expresa en la forma' tiene ciertos visos de sustancialismo. Expresa mejor la dación el inconsciente freudiano, pero no admite la forma, sólo la represión; la 'voluntad' de Schopenhauer sí, pero está excesivamente decantada hacia el desarraigo; además estos dos términos son del agente no de la obra. Lo dionisíaco nietzschiano se halla en el dominio del arte, pero su compañero apolíneo no lo integra y necesariamente crear ha de ser integrarse, pues ¿cómo un pintor podría estar horas enteras olvidado del paso del tiempo, si no se sintiese recibido e integrado en la obra y el entorno? Se trata de una dación que es recibida entrañablemente como en la infancia con la madre o en el eros con la amada.

El arte como *fysis* (*Vida* 545) se nos hace también semejante al espíritu, y tan sagrado como él, la única diferencia es que en el espíritu el abandono en la recepción es absoluto y en el arte hay que estar alerta a toda forma que llegue para integrar nuestro sentimiento. La dación la traigo yo, necesito la recepción. Se trata por lo tanto de dación/recepción, fysis. Hegelianamente dice Marquina: "Las obras de poesía son fruto de un *pathos* emocional que embebe y agita el alma del poeta, poniéndole en trance de superación de si mismo, inserto en la onda de la energía universal que hace a los árboles florecer, rodar a los astros, querer a los corazones" (Ant. G.D.115): es el arte concebido como espontaneidad/adaptación; "Sin duda, una emoción caracterizada por la potencia expresiva espontánea que desencadena es la esencia de la poesía" (Valery *Teor* 156). La espontaneidad creadora está entre la de la praxis y la del espíritu: te abandonas, pero con todos tus sentidos alerta para apoderarte de la primera forma interesante. La inspiración es esta espontaneidad al máximo asistida por la adaptación. Probablemente lo que diferencia más al arte del espíritu sea la importancia que en el primero tiene la adaptación, lo que me rodea me habla y yo voy en silencio y a veces mi sentimiento enlaza con lo que veo y nace el poema. El espíritu es espontaneidad pura y el arte espontaneidad adaptada. En la creación como en la unión mística el agente no sabe qué hace porque el 'es' es de la representación y él va conducido por la intuición, por eso no hay separación entre fondo y forma, esto que se mueve en el viento no es árbol, no 'es' árbol, sólo estoy yo mismo poetando a través de él, yo soy el árbol, es decir, la forma y el sentimiento, es decir, el fondo y yo somos la misma cosa vista desde uno o el otro lado y ello en un proceso independiente de mi voluntad mientras el poema no concluye. El poeta no sabe de ningún porqué, igual que los pinos nacen en la sierra sin plantarlos así nacen mis poemas; vienen cuando quieren y cuando tendrían que venir a veces no vienen. Tengo miedo de que con los años se me quite la creación; seré poeta mientras sea niño,

diosa, en tus manos, mientras no quiera otra cosa que lo tu quieres. En el momento en que ya me lo sepa todo e intente la creación sin ti, me acabaré. Pero entonces es ella la dación y yo la recepción, no sé cómo digo que la creación es fysis. Porque la diosa es mi espontaneidad de la que yo me siento tan distante como de un dios trascendente, por eso la llamo ella. ¿Pero ella no es la recepción? Yo me identifico físicamente con la naturaleza, con los pájaros, con los árboles con las nubes con las fuentes y ella recibe esta fysis mía en el poema. Cuando me vienen pensamientos mundanos yo quiero mantenerme en fysis, y los aparto. ¿Quién los aparta? No 'yo', que no lo hay, la prestancia clamante de lo que me rodea. Yo me doy sin conciencia en pura intuición, casi como en el espíritu y ella muchas veces me recibe, y de esta manera crear es casi como rezar. Mi creación es también adaptación porque va siguiendo la evolución del día y se aclara o se anubla como él, desde el Azar, mi padre. "El arte ama al azar y el azar al arte" (Arist *Et nic* 1140ª). No podrá ser creador sino el que se entrega confiado al azar. Vas subiendo, alejándote de los ruidos ciudadanos; hasta que no desaparecen no consigues la paz. Ese estruendo continuo, intencional, bronco, dirigido, cuando estoy bien en lo alto, es sustituido por el silencio, interrumpido de vez en cuando por algún pájaro o el murmullo del viento y su caricia. Algo que estaba contraído en mí se distiende, he alcanzado la libertad, el abandono y la falta de intención de la naturaleza; entonces, si un sentimiento profundo me conduce, adaptado enteramente a lo que me rodea, es cuando es posible la espontaneidad o inspiración, para la que la de los pájaros y el viento es imagen. Es la vida y no el azar quien crea, pero llamarse 'Azar' ayuda, porque libera. Éste es el primer nivel de la creación.

Expresión.

Todas las mañanas en verano durante los meses de julio y agosto salgo a poetar; antes siempre alcanzaba las cumbres y me parece que mis poemas eran mejores, al menos más extensos. Siempre al final de la temporada coronaba la obra allá arriba. Recuerdo un año que tenía que volver al colegio y el último poema había sido preparado por los anteriores, el de la fuente de la vida en *Tres sinfonías,* el tiempo inestable no me lo permitía y se acercaba el día de reintegrarme al trabajo, y la obra se me iba a quedar sin su final; tenía que volver al colegio el viernes pero esperé hasta el lunes y en el fin de semana lo logré. En la creación se halla a partes iguales la acción y el resultado, no se sabe qué es más importante. Yo salgo a poetar por la actividad misma, mi diosa no me puede decir que la quiero por el interés. Poetar es tan glorioso como hacer el amor, pero también quiero el resultado. Por lo tanto soy ambiguo en esto, si tuviera que elegir, mañanas gloriosas de creación con pocos poemas o muchos en una creación mediocre; no se puede pensar esto así porque en la creación, la pasión de la acción hace el resultado. Si importara sólo éste la acción sería mediocre y entonces el resultado seria malo. No sucede como en la construcción, que es igual que hagas la casa de mala gana, en destajos hasta las tres de la madrugada, mal pagado. El resultado por sí mismo exige unas condiciones comprobables y si se las cumple no importa todo lo demás; puede influir cómo el capataz trata a los obreros, si les añade una prima a los mejores, la obra avanzará más, pero cuando el contratista llega, a él le interesa exclusivamente el resultado. En cambio en la creación importa más la fructificación que el fruto, un árbol fructifica gloriosamente con hermosas flores y luego que salgan solo dos pequeñas ciruelas: no importa, porque la vivencia justifica ya ella misma la creación. El caso extremo en este sentido es el espíritu: la oración a mi diosa la hago por el gozo de estar con ella, por la paz que alcanzo, la conciencia se adormece y vuelvo a ser infantil; aquí no hay fruto. Conseguir la santidad no es más que esto logrado no un poco como yo sino al máximo; en el caso contrario está el drogadicto, su acción es un desagradable pinchazo. En el arte se juntan resultado y pasión. La bilateralidad *acción/pasión* en la actividad unal no está tan clara como en la dual. En el coito la acción de él hace la pasión de ella, a su vez y también al revés, por lo que se logra fácilmente la paridad. Pero también puede suceder al revés, Gandhi con su sufrimiento lograba compadecer a los adversarios, al fin modificaban la ley opresiva. Salgo pero el gozo de la creación es más importante que el interés por el resultado; entonces se trata de pasión/acción, es la recepción la protagonista, se trata por lo tanto de dao (*Vida* 725), la creación en este nivel es femenina. A pesar de que la acción es lo más importante en la creación, pues a veces te parece que programas perfectamente una obra y luego la actividad misma te hace ver que era insostenible; a pesar de que crear es pura actividad, se hace por ella misma más que por el resultado, a pesar de que todo esto glorifica la acción respecto de la obra, sin embargo la pasión es el móvil, como lo es en el espíritu, y son por lo tanto dimensiones femeninas las dos. Pero hay todavía una cosa que no comprendo, si mi actividad creadora es como la dialexia gandhiana, el pone su sufrimiento para lograr un cambio en el adversario, su acción es

masculina. Yo también pongo un fondo para lograr una forma y una obra, mi actividad es masculina, ¿cómo resulta en el segundo nivel se me vuelve femenina? Lo más importante es la dación creadora hace la recepción, pero en el segundo nivel en lugar de ser más importante la acción que hace mi apasionamiento creador, éste es más importante, puesto que la acción la hago no por la obra -o no del todo- sino por él. Al crear por mí y no sólo por la obra, igual que cuando intentaba pasarlo bien educando a niños y niñas, sale ganando el resultado, no siendo buscado por él mismo como en el caso de la construcción sino por el gozo de la creación, hace que la obra traslade a ella misma toda esa vivencia. No puedo hacerla por ella, no es algo ajeno a mí, ella es la plasmación del propio gozo de la creación, por eso es lo más importante. Aunque sea verdad que es la acción la que hace la pasión, es mi actividad la que hace el poema, aunque la pasión es consecuencia, ésta es la causa de aquélla. Primero es la acción, por lo tanto masculinidad; la hembra pone primero la pasión en el eros, yo la acción, también allí hago la acción por la pasión y esto no le quita masculinidad; por lo tanto aunque la pasión es lo más importante, la creación es masculina; porque además hay que tener en cuenta que esta pasión no está aislada, se junta con el sentimiento que es el fondo del poema y es por lo tanto dación que busca ser recibida por la forma. La pasión de la creación queda asi masculinizada, el sentimiento se va ahondando y haciendo fondo si la obra progresa, si la actividad del poeta se convierte en el movimiento de la obra. El arte como pasión, y no como acción tiene lugar en la recreación; en la creación misma, aunque no con la voluntad, la dación hace la recepción y aunque ésta es lo más importante, es aquélla quien la hace; también para el amante la amada es más importante que él, que es quien la convierte en amada enamorándola. Puede haber sin embargo un género de poesía receptiva en la que el sentimiento siendo femenino se junta con la pasión que también lo es; pero hay otro género masculino en el cual el sentimiento es masculino. La pasión no es la causa de la obra, el artista no la haría si no la necesitara. La pasión sólo es el gozo de la creación, pero el motivo es más profundo. La causa del fruto es la necesidad del árbol de darse y recibir, la obra no nacería si yo no necesitase que ella me recibiera, como el infante por su mamá. El dador solamente sosiega cuando es recibido por su obra; él no la pare, es ella la que nace donde quiere y cuando quiere. La creación es como el parir, la dación está en el naciente, la madre no hace más que facilitárselo; en el arte soy yo su hacedor, pero sucede como si no, puesto que la recepción, que es la obra, es la constante condición de mi dación. La dación es recibida por la obra de acuerdo con lo ella necesita. A veces la obra se niega a seguir siendo formada, porque el artista no encuentra lo que ella le pide. En la creación ella pone las condiciones, como en el eros, si la dación no se somete la obra no se logra. Crear es entregarse del todo a la obra; la dación es un perrillo, nada de superioridad hueca, ella es la diosa que adoro, por la que me arrastro, por la que estoy dando la vida. El artista sólo vale por su obra, y lo que vale ella está en razón inversa de lo que vale él. La creación es como el combate del amor, igual de sufriente y de apasionado; en él te juegas la vida, si no eres recibido no valdrás nada; es acción/pasión, pero la acción consiste en formar mi sentimiento, por lo tanto también aquí hay *pazos*, y la

creación se nos muestra como masculina también en este segundo nivel, tanto si la realiza un hombre como una mujer.

El arte antiguo no sabía de la *expresión* ; se quedaba en los niveles exteriores o pasaba al siguiente; el moderno ha traído el yo al arte, con lo cual puede decirse que ha provocado una revolución que divide su historia en dos periodos, el antiguo en que el el arte se consideraba imitación y ornato y el moderno, que es única y exclusivamente expresión; en aquél se estaba en la niñez, la totalidad del infante (Piaget *Seis* 22) no necesita de ninguna expresión, mientras no llegue la escisión de la adolescencia, y ésa debe ser la época en que ahora nos hallamos. Antes nos sentíamos más bien inspirados, ahora somos conscientes y libres y necesariamente la intervención de la voluntad en la creación es mayor, niñez y adolescencia; siempre hay que pagar un precio por lo que nuevo se alcanza. En la Edad antigua, el Medievo y el Renacimiento los artistas no tienen conciencia de su yo artístico; ni el paganismo ni el cristianismo, por motivos opuestos, permiten tal cosa; hay sólo atisbos en algún grupo insolidario como los goliardos; en esas épocas no es que uno se encuentre solo y no tenga por ello necesidad de expresarse -siempre el artista ha sido distinto- pero el medio no le predispone a ello; cuando se acrecentó la conciencia por la crisis del Barroco la expresión se hizo posible, y de manera mucho más intensa en el Romanticismo, que fue preparado por la filosofía idealista: "La palabrita 'yo' será probablemente, a fin de cuentas, el único botín de la vida de Kant y -si se me permite hablar de mí después- de la mía propia" (Fichte 176); en el Formalismo el yo llega hasta el delirio. Uno necesita expresarse cuando se siente extraño, no sólo cuando sufre, pues ni el arte erótico en el el amante manifiesta sus penas ni en el místico se queda uno en la expresión, sino que se alcanza o se intenta la unión; si el poeta permanece en el yo en el eros es porque sus problemas son más radicales. En la expresión, a pesar de que es libertad o tal vez por ello, se haya uno preso en la cárcel del yo. Es la evolución histórica la que ha llevado en general a esta conciencia y ello permite al poeta darse cuenta de sus problemas y hacer arte de aspectos de su personalidad que antes le pasaban desapercibidos; el medio le ayuda a la interiorización y se realiza sobre todo en los artistas, que son unas personas especialmente sensibles; esto es así hasta el Formalismo, pues entonces el sufriente yo se convierte en narcisista y se desfachata. Pues el arte como expresión aunque es una conquista tiene también aspectos negativos, que nos han traído a esta crisis en que estamos. Que el arte haya alcanzado este tercer nivel vital no tendría por qué anular los anteriores, entonces el poeta aflojaría la tensión del yo para abandonarse a la espontaneidad/adaptación y a la acción/pasión en las que se halla uno en la totalidad. La libertad, es el sentimiento con que se vive la expresión, llega ahora al arte, y se hace la reina. Es un problema tener subir el nivel vital del arte, pero no hay más remedio si queremos aprovecharnos de la libertad y la personalidad que nos concede el yo. Totalidad y libertad tendrían poderse que vivir las dos. Porque la expresión tiene esa grandeza y esa miseria: me permite ser autentico y personal pero al mismo tiempo me encierra en mí mismo. Es un impulso para la creación; afirmaba Freud "lo reprimido es la fuerza motora del sueño" (3 214); lo mismo podemos decir nosotros del arte. El que yo sea un ser reprimido

y tímido antes era una desgracia, ahora puede incluso ser una suerte porque para no ahogarme, me hace necesaria la creación. "El arte es hijo de la libertad" (Schiller 1 28); pero la libertad no crea, su ausencia impide la creación pero ella no la realiza; eres libre, ¿y qué? El arte es un fondo que se expresa en una forma, ahora puedo expresarme libremente, pero tengo que tener un fondo que expresar, y ésta es la carencia fundamental del arte moderno. El arte como expresión reivindica la libertad, pero ahora ya no tiene que hacerlo, ya que el arte es libre, ya no se necesita liberarse con el arte. La sociedad moderna democrática no es la de finales del siglo XVIII, tal vez ahora la expresión no sirva para definir el arte. Esta concepción valora exageramenente la personalidad: "La pecularíedad de la expresión es el principio y el fin de todo arte"(Goethe 1 372); sin embargo no parece que eso sea tan importante para que una obra sea bella, en el caso de que siga buscando la belleza. No hay duda de que es un valor en la obra, le da el toque personal siempre es grato, pero secundario, lo fundamental es que la obra exprese la verdad profunda que hay en mí, aunque tenga matices personales, básicamente ha de ser la que hay en los demás; que alcance la universalidad. Pero el arte moderno ha vivido en la superficie, en la originalidad, hasta Machado la predica: "Sed originales; yo os lo aconsejo; casi me atrevo a ordenároslo"(1949). Y este valor se ha convertido en el único objeto de la creación moderna, convirtiéndola en espectáculo impactante, sin importarle la profundidad. El arte moderno se despiporra para ejercer una libertad que nadie le ha negado, que ha tenido siempre, y lo que le nace no pasa de la categoría de juego. La expresión que el Romanticismo descubrió y que era su fondo el Formalismo la superficializó en su forma y ahí lo tenemos tan campantemente desfondado. La expresión tiene el defecto del predominio del yo, la obra se convierte en menos importante su autor, se luce; es mejor ser un pobre diablo anónimo y que ella sea lo más importante. El arte como expresión se ha hecho también anecdótico. A nosotros nos importa la obra, es lo leemos o contemplamos; si el poeta nos habla de sus cosas que sean también las nuestras. Sólo si la expresión alcanza la raíz misma en donde yo también estoy me servirá; pero entonces la libertad formal y fondal será secundaria y todo gorgorito innecesario y los juegos a que se entrega el Formalismo fuera de lugar. Dejar el arte en la expresión es como servirse de él para los propios fines, en cambio si lo considero 'creación' la obra será más importante; el artista sólo vale por su obra. Pero el Formalismo basado en la expresión se ha despreocupado de la belleza, ya las teorías del arte y los propios artistas la han olvidado; nosotros decimos expresión sí y cuanto más profunda mejor, pero también belleza. La expresión sólo es admisible en el arte si es el fondo, pero entonces falta la forma, y la expresión sería sólo la mitad. El arte tiene que valorar la forma porque de lo contrario no se distiguiría un poema de una arenga o un sermón; es la forma la que lo convierte en poema pero sin el fondo se queda en la mitad. Por otra parte tanta expresión en el arte cansa, el poema se hace agresivo, arbitrario; expresión sí, pero formal, y además ¿por qué solo la exacerbada, por qué no también una expresión regalada, delicada, por qué siempre esa expresión de macho en celo desesperado? Si el arte es fondo y forma no puede quedar reducido a expresión unilateral. Ahora que ha

alcanzado y abusado de la expresión el arte tiene que dar un paso: de la expresión a la integración. Debajo de toda expresión, hay una integración lograda o fallida. Expresión es un puñetazo en la mesa de un padre o el llanto de un niño, pero el arte no se queda en eso; la expresión en el arte es parte de algo más complejo. En la expresión sólo se exterioriza algo que se tiene dentro para quitárselo de encima, ni en el soñar ni en el arte sucede sólo eso, pues entonces, ¿para qué la belleza formal de ambos? Es más certero considerar la forma de los sueños y de los poemas como fysis: así como el rosal se expresa en sus rosas, el soñante lo hace en sus sueños y el poeta en sus versos; entonces de la unilateralidad del arte expresivo se pasa a la bilateralidad. El arte es un darse que es recibir y esta integración hace la belleza. Como expresión ha tenido sentido cuando la represión exterior nos cohibía, pero ahora está en disminución, la humanidad está menos oprimida, aunque la felicidad esté ahora tan lejana o más que antes. Probablemente no sea la expresión lo que más necesita hoy el arte sino la belleza y la verdad. Se ha olvidado la obra en beneficio del artista; creo algo, pero no expreso algo, me expreso yo; hay que volver a la creación y olvidarse un poco de la expresión. El artista es un creador, por eso nos dá algo que no existía, y por eso lo apreciamos; no porque se exprese él, y si lo hace que el resultado tenga que ver con nosotros. Podríamos decir que el arte actual es la expresión del creador mediante la forma, y el fondo está olvidado; el arte no es entonces un fondo expresado en una forma sino floritura formal. Pero no podemos olvidarnos de la intuición, ¿tiene que ver la expresión con ella? Que el fondo se exprese formalmente quiere decir que no se representa, que se intuye; el arte es la intuición de un fondo en una forma; el concepto de 'expresión' nació en el romanticismo para expresar el fondo, no la obra; para el creador manifiéstanse así sus sentimientos, pero como reacción el formalismo se apoderó del arte actual que se queda en el efecto. Además la expresión es sólo la mitad tanto de la vida como del arte, en otro sentido; y siempre nos desasosiega porque necesita completarse con la comunicación pero eso es casi imposible si uno quiere ser auténtico. ¿Está condenado el artista a enloquecer solo o a suicidarse? Por otra parte conforme la sociedad se hace más robotizada la expresión se hace más necesaria, aunque sólo sea para sentirse oprimida. Hemos llegado a tal punto que decir arte es decir expresión, pero el arte es más grande, también es expresión, pero eso es

solo la mitad de la mitad. Si me pongo a chillar de dolor mis gritos son expresión; si a este chillido le doy forma de acuerdo con el fondo, la expresión no es más que el enlace entre los dos elementos esenciales: la dación fondal y la recepción formal. La expresión sola no hace arte, chillar es expresión pero de un dolor en puñetazos o insultos, que han de ser recibidos en la forma más adecuada para ser expresados artísticamente; así pues, la expresión es insustituible en el arte, pero insuficiente. El torero se expresa con su cuerpo, el pintor con su dibujo y sus colores, la expresión junta, no solo el fondo con la forma sino también el fondo con la materia y los contenidos. El arte es expresión imaginaria o expresión en imágnes o expresión formal, pero todavía podríamos preguntar de qué, la expresión no nos lo dice: de un fondo en formas. No hay duda de que el poeta se expresa en el arte pero también lo hace

en el juego y a carcajadas; decir que el arte es expresión nos dice que no se trata de representación, pero eso nos lo dice más determinadamente la intuición; de estos dos términos el más general es 'expresión': el arte es expresión intuitiva. De esta manera nos encontramos con que el arte es un caso particular de la expresión, pues también hay expresión práctica, por ejemplo cuando mi jefe se enfada conmigo y me desprecia. Decir que el arte es expresión no es más que decir una generalidad. Su carácter más destacado es no salir del yo, los sentimientos del yo imperan sobre cualquier otra consideración, y eso lo hemos visto bien en el Formalismo: al artista le importa un pito el contemplador, solo le interesa lucirse; bueno, pues yo le digo que no a mi costa, y no le compro sus libros ni voy a sus exposiciones, porque hace unos poemas incomprensibles y superficiales y si es músico unas salidas de tono cabreantes, muy lejos de la paz y el sentimiento que siempre hemos buscado en el arte. La expresión tiene que saber que ella no es la protagonista, no es más que el enlace entre el fondo y la forma, sólo así el arte, que ahora está perdido, se encontraría a sí mismo; la forma es de la expresión, la hay también en el soñar. Son tres los elementos, expresión, fondo y forma. Pero si digo: el arte es 'expresión intuitiva' ya lo he dicho todo, pues al decir 'intuitiva' estoy diciendo que es de un fondo en una forma. En 'expresión de un fondo en una forma' o 'expresión intuitiva' estoy hablando de lo que hacen los dos elementos básicos; la expresión y la intuición se llevan muy bien, pues cuando la expresión no tiene la intuición para expresarse lo hace con mucha dificultad, en cambio en el campo de la intuición -sueños, arte, irrisión, delirio, fantasía- la expresión lo pasa mejor. Una vez oí en la radio como una mujer venezolana quería decirle al periodista cómo habían matado a su marido, necesitaba contener los sollozos y la ira y con la representación se expresaba muy penosamente; la expresión ama la instantaneidad de la intuición, expresarse en imágenes, de una vez sin el penoso análisis: 'son unos hijos de puta'. La expresión se expresa de manera directa y natural en la intuición; puede decirse que la expresión habla intuitivamente, no representativamente. Para que la integración estética pueda convertirse en movimiento y el poema no sea una cosa quieta, cada lado vital ha de complementarse con el otro de su lado, por lo tanto la expresión ha de hacerlo con la comunicación, su par. Para que la expresión alcance la integración tiene que complementarse con la comunicación, pero para eso el arte tendría que ser una dimensión vital dual como el eros y la praxis, pero es unal, se juega toda ella en la persona del artista. En el primer nivel se trata de espontaneidad adaptativa, en el segundo de acción apasionada, en el tercero tendría que ser expresión comunicativa, de esta manera el arte sería integración masculina o fysis. El arte sería integral en este nivel si pudiese decir: 'me' expreso diciendo 'te' esto; con lo cual tendríamos tres elementos: la expresión, la obra y la comunicación; pero la creación tiene apenas dos: me expreso o doy en esta obra, que es mi recepción; no hay ningún 'a ti'. Si el arte fuera comunicación como cuando se escribe una carta, la dualidad sería yo/tú, la carta sólo un medio para acercarme a ti; pero el poema no es medio sino fin, el arte es sólo expresión en el nivel vital tercero, por lo tanto la expresión está condenada a realizarse en el arte ella sola, y ésta es otra limitación de la

expresión en la creación. El arte como expresión no hace más que mostrarnos una y otra vez la imposibilidad de la comunicación; alcanzamos la libertad al precio de perder la comunicación, puedo manifestarme hasta lo más hondo, hasta lo más nimio de mí mismo, pero con cero de comunicación, cuanto más expresión menos: aquí está la grandeza y la miseria del arte moderno. "Pasan muchos días sin que le diga una palabra a nadie" (229), se queja van Gogh en una carta; sabía expresarse bien, en cambio en la comunicación el pobre, nada. Podía pasarse el día pintando al sol, después llegaba a casa y no tenía a nadie: de la gloria de la expresión a la enajenada soledad. Algo semejante le pasaba a Nietzsche, genios en la expresión y verdaderas nulidades en la comunicación; esta desintegración la pagaron cara. Los que sirven para la expresión son pobres de comunicación; en la expresión se realizan, aunque no del todo; por mucha expresión que tengas te volverás loco o te suicidarás si te falta la comunicación. La vida es las dos, nadie puede vivir sólo con la expresión. Si el artista en su arte tuviera comunicación no habría problema, pero el arte es un menester miserablemente solitario en que el uno hace su obra y es recibido por ella cuando la obra sale, pero esta recepción no es personal. El arte es unilateral, no es como el eros. Van Gogh se sentía recibido por la naturaleza; la busca soleada y acogedora como Nietzsche, se sentía bien pintando: dación que hace la recepción igual que en la oración. Pero esta madre es muy exigente: hay que estar al rojo vivo con ella, si no quieres hacer tontadas; llegaría a casa exhausto a la soledad de la pensión. Si hubiese tenido una casa y en ella una mujer; con la mujer de uno se tiene también bastante soledad, no puedo aspirar a ser comprendido, pero si es cariñosa y te escucha; pero ¿qué haría con ella un hombre así? Esta condenado a destrozarse al sol y pegarse un tiro: exceso de expresión y nada de comunicación. La expresión tiene algo de compulsivo, como la masturbación; la comunicación es relajante, es una entrega real; el loco es el que jamás se comunica, expresión pura. La solución hubiera sido la religión de la vida; llegaría exhausto, conversaría un poco con quien pudiera, comería se relajaría y después se recogería en oración: ahí hallaría la comprensión y el sosiego que necesitaba. Pero hay una cuestión que hay aclarar: pintar es expresión sí, soledad, pero si es un fondo que es recibido por una forma, si es fysis como la oración, ¿para qué necesitaría ésta? Poetar es darme y ser recibido en la obra, pero la obra también la hago yo: me doy y ella crece, me exige que la tenga en cuenta, como una amada difícil, a veces se me entrega del todo. Vincent tenía aquí un coito largo, pero no podía darse como un hijo a la madre, que es el darse de la oración; la del arte es una integración muy condicionada, a veces en los momentos más profundos, deja de ser expresión para hacerse espontaneidad creadora. Es como si bajases a lo hondo de ti: "En la medida en que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un médium a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia" (Nietzsche *Nac* 66): he aquí la concepción del arte como totalidad; no se trata de expresión, puesto que no hay aquí ningún yo que separa, la espontaneidad/adaptación que me unifica con la naturaleza y la acción/pasión conmigo mismo: el yo se ha

dormido, no existe el tiempo. Pero este estado es transitorio, se alcanza solo en el momento del día en que la creación está en auge; después hay que volver a la expresión. Entonces no hay el problema de la comunicación, pero esto sucede pocas veces, y cuando de nuevo vuelves al yo quedas condenado a la soledad. El arte es expresión que es recibida, pero unal. Un ser recibido que también lo hace el propio artista, en cambio en la oración la recepción es un revivir del abandono del infante en la madre, que todavía queda en mí como posibilidad y al que puedo regresar y con la oración acrecentar. La recepción del espíritu es más gratificante que la del arte, como en el soñar se reduce a poder expresarse en imágenes; en el espíritu se sube de nivel vital y se alcanza la unión. La creación como trabajo del yo está condenada a la unilateralidad; tengo buscar el tú en otro lugar; en el yo eres libre pero estás solo. Después el lector puede sentir lo que el poeta sintió, pero en la creación nadie se comunica con él. Yo me comunico si alguien me dice 'tú': 'Oye, Pepe, está bien ese verso'; entonces dejo de ser yo y me convierto en tú de alguien. La poesía lírica ex expresión del yo y el tú le está vedado, pues aunque se dirija a su amada, ella no podrá convertir su soledad en tú. Decirle tú a alguien es arracarlo de la soledad, y eso le está prohibido al poeta; no se comprende como Aleixandre podía decir que la poesía es comunicación; si alcanza la expresión está condenada a a la soledad, el poeta tendría que estar siempre en éxtasis, para que no hubiese yo y por lo tanto tampoco necesidad de integrarlo con un tú. Sin ninguna duda hay algo de comunicación en la creación poética pues la dación intenta siempre que puede complementarse, pero lo esencial en ella es la expresión. Una cierta comunicación, aunque abstracta e ideal, está siempre en el horizonte del poeta. Así como la acción es más o menos pasional y se entiende referida a su pareja, también la expresión algo de comunicación debe tener. Si un poema no tuviese nada de comunicación no podría tener ningún lector. El poeta cuando se expresa en el poema se vale de una lengua común y por lo tanto comunicable; la comunicación está siempre en el horizonte de la expresión, aunque sea algo lejano. Pero en la creación misma uno está demasido pendiente de dar forma a su sentimiento, es decir, en la expresión; la comunicación tiene más importancia luego, en el aliño, es entonces cuando, hecha ya la expresión, se la intenta hacer también comunicativa con en el uso de términos comprensibles, etc. El poeta, cuando se expresa, aunque solo sea abstractamente se está también comunicando, pero a un nivel abstracto e ideal. De esta manera no cambia mucho que el poeta tenga o no lectores, o los tenga hoy o cuando se haya muerto; la comunicación es igualmente lejana, por otra parte el tiempo no cuenta si el arte tiene algo que decir y sino menos. ¿alguien siente lo que tú has sentido, tu propio sentimiento sentido por otro, que aquel momento único permanezca? Esto es la inmortalidad a que se aspira, pero la comunicación es algo más cordial y personal. Pero ¿por qué se enajenan los artistas que no logran que se vea su obra y a veces se alienan y gastan sus pocos recursos en publicarse a sí mismos? Hay una necesidad en este sentido porque la expresión pide su integración comunicativa, imposible en la creación misma. La soledad de la expresión es imposible de integrar, para ello tendría que suceder dentro del poema; pero el poeta sólo puede comunicarse realmente fuera de la poesía:

alguien lo ha leído y le habla de cierto poema. Dentro sólo cabe la expresión real y la comunciación ideal. ¿Qué me importa que tu me digas que te ha gustado mucho un poema mío, yo no puedo vivirte desde él, en cambio tú a mí sí. El lector tiene más posibilidades, puede sentir lo mismo o incluso mejor, y los años que hacen una obra vaya ganando en facetas, todo eso es importante para ella, pero no le atañe mucho a su autor, jamás podrá salirse de su expresión. Por lo menos hay una necesidad, los artistas que no triunfan están agustiados. Puede decirle a su amada 'tú', pero la expresión no sale del yo; si el arte fuera sólo expresión sería un arte narciso: vedme cómo soy, a mí, la obra no es más que un vestido que me pongo, no la miréis a ella, no es más que medio para que yo luzca; pero es todo lo contrario. Sin embargo, esta necesidad me indica que si el arte es expresión y ya no puede ser comunicación, tiene que ser algo más. Puesto que la expresión no puede complementarse en el arte con la comunicación, veamos si puede hacerlo con la imitación o identificación; la identificación no alcanza a ser integración, puesto que se queda en el lado de acá como la expresión, pero tiene la ventaja sobre ella de que tiene en cuenta lo otro más que el yo, por lo tanto puede proporcionarle a la expresión lo que le faltaba para salir de sí. Una obra de arte puede considerarse expresión imitativa, el artista expresa sus sentimiento valiéndose de imágenes exteriores; es lo yo hago cuando poeto por la sierra, expreso mis sentimientos imitando árboles, rocas o cielo; la única diferencia es que yo no imito cosas sino relaciones: del cielo con el árbol, del arroyo con la fuente, y puesto que intuir es relacionar intuyo imitando para expresar mis sentimientos. Se juntan así intuición, imitación y sentimiento: un sentimiento expresado por una relación natural, un sentimiento que imita a la naturaleza para expresarse. También la magia imitaba la naturaleza pero era para aprovecharse de ella; el arte imita para expresar sentimientos, es una imitación desinteresada. Diana cuando era pequeña le llamaba a un ventilador 'bumbúm', no lo representaba sino que lo imitaba, se identificaba con él haciendo lo mismo; también cuando le llamaba 'guauguau' a un perro, ella misma se hacía perro. Hasta que la humanidad no se valió de conceptos generales para representar cosas particulares se valía de la imitación, puede contentarse con lo externo o puede intentar expresar lo esencial, entonces le podemos llamar 'identificación'; la expresión hace los dos niveles anteriores medio para decir lo que siente y para ello se vale de la intuición que relaciona sin valerse de conceptos; éste es el camino que tomó el soñar y el arte a los que podemos considerar de este modo anteriores a la representación. Imitación, identificación, expresión, intuición y representación: ésta pudo ser la línea de progreso desde el animismo a la ciencia, el arte, en medio. Vemos también el rechazo tan absoluto que el arte moderno ha hecho de la imitación es antinatural puesto que es de la misma estirpe que la expresión; para expresarse hay que imitar, o nos valemos de la imitación o tendremos que optar por la representación y salirnos del arte. Pero la imitación tiene muy mala prensa, porque se confunde con la copia servil. Esta postura extremada respecto a la imitación proviene también de que en la cultura griega el arte fue considerado sólo como imitación, y el moderno como expresión que es reacción en contra, las dos posturas eran extremadas, aquélla porque negaba la autonomía del arte

considerándolo como criada de la verdadera realidad, la verdaderamente creada por la deidad que los artistas intentaban inútilmente igualar: el arte como pecado; además de esta manera la moral regía la praxis que también podía gobernar al arte, como hará después nuestro deísmo. Puesto que la única realidad estaba en la praxis, basada en la representación, y el arte no hacía más que imitarla, lo convertían en imitación de representación, en ficción y en mentira. Pero al arte no le atañen las cosas del mundo, lo que quiere es expresarse, todo lo demás no es más que medio. "El arte encuentra su perfección en sí mismo y no fuera de él... Posee flores y pájaros desconocidos en todas las selvas. Crea y destruye mundos y puede arrancar la luna del cielo con un hilo escarlata" (Wilde 124), y no se puede decir que eso sea mentira ni verdad, es la realidad del sentimiento, expresada en imágenes de la naturaleza. Y puesto que no hay verdad en el arte, ¿qué hay? Realidad, la realidad del poeta expresada en su obra. La praxis tiene que andar con pies de plomo para no incurrir en falsedad, pero el arte está ya en la realidad, lo único que tiene que hacer es expresarla lo más profundamente que pueda y crear con ella belleza. Que no se preocupen Platón ni Aristóteles, al arte no le interesa copiar el mundo, lo desprecia; si alguna vez lo hace es para ponerlo en solfa; el mundo proporciona al arte contenidos que son secundarios, igual valen unos que otros pues lo esencial en el arte es el fondo y la forma; en cuanto a la naturaleza, en griego era fysis', el arte es su igual: voy por el parque y veo un árbol florecido, hace lo mismo que yo cuando poeto: expreso mi sentimiento en una flor; el arte es integración como la naturaleza, fysis. Juega con ella para expresarse, es lo único que le interesa. Como no sabe representar porque cuando él nació todavía no se había inventado la representación, se vale de la naturaleza, y puede hacer locuras con ella lo mismo que el soñar, pero que no se enfade, se sirve de imágenes suyas pero a ella no la toca. Lo real en el arte es el sentimiento y para expresarlo la naturaleza le echa una mano. No es verdad que el arte sea imitación, hace su propio mundo de sentimientos y formas; ese otro no le interesa, al contrario, le estorba. El arte huye del mundo moral y chato, tiene una ocupación más interesante que es expresar la vida. Pero es intuición, de la familia de la imitación y tiene que llevarse bien con ella. Expresión e imitación no son excluyentes, puesto que la expresión intuitiva se vale de la imitación -también en el soñar, madre del arte- para expresarse, puesto que si no lo hiciera así tendría que representar y dejar de ser arte. Puede haber muchos estados intermedios entre expresión e imitación. Para van Gogh el arte era "El hombre añadido a la naturaleza", es decir, imitación y expresión, pero ¿cómo se integran? La expresión es dación y la imitación, recepción; el artista es recibido por la naturaleza como el infante por la madre; la naturaleza le ayuda a expresarse al arte: en van Gogh el arte moderno conserva todavía un equilibrio entre subjetividad y objetividad, entre expresión e imitación, como en poetas preclaros como Baudelaire. En su frase la 'naturaleza:' es la forma y 'el hombre es el fondo. La imitación puede servirle al arte moderno para moderar su extremada expresión. Van Gogh expresa su anhelo con unos cielos luminosos en una tierra desolada, se vale del combate entre cielo y tierra para expresar su desentrañamiento, su arte trata del 'hombre' en todo su extrañamiento, se trata de un arte integral, de

alguien que quiere ser recibido pero que al final es imposible y de ahí el suicidio. El paisaje de los cuervos es una imposibilidad, semejante a la *Voluntad de poder* nietzschiana, y de nuevo se me juntan mis dos amigos. En sus últimos paisajes se exacerba el combate que entablan la dación y la recepción. Así tenemos a la imitación sirviendo gloriosamente a la expresión, y son sin límite las posibilidades de esta relación. La imitación es imprescindible para el arte; no podemos vivir en el mundo como si no fuésemos de aquí o como si fuésemos ciegos, la naturaleza es esplendorosa, aprendamos de ella. ¿Qué podemos hacer mejor que imitar la vida para llenarnos de ella? En la imitación no se copia lo externo, lo muerto, la cascara; se busca lo profundo e imitándolo se enriquece uno, que está medio muerto. Cuando contemplo un árbol -los cipreses del cementerio de san Isidro- mi cuerpo se eleva y se esponja, se hace árbol. Hay una simbiosis mutua, ¿imitación o expresión? Yo lo expreso a él imitándolo, me identifico con él y me engrandezco. ¿Lo expreso a él? No, la expresión es sólo propia; estoy en mí engrandecido por él; me identifico engrandeciéndome, me plenifico, salgo de mi mundo pequeño, me hago naturaleza, fysis. El concepto de imitación no puede considerarse obsoleto en el arte; lo sería él solo, pero no lo es si se integra con la expresión; entonces corrige la unilateralidad de ésta y el arte se vivifica. La vida es siempre dos; cuando el uno suplanta la integración la vida se petrifica y muere. El error del arte moderno es haber sido sólo expresión; necesita complementarse con la imitación. La expresión sola es exacerbada, inmóvil; nada puede hacerse con una sola cosa, con dos hay integración, proceso, movimiento; una sola es imposición y muerte. El arte puede recuperar la dualidad perdida con la imitación; hay que volver a la naturaleza para vivificarlo; los pintores tendrían que dejar el estudio y el ordenador y salir al campo como en el Impresionismo a buscar una nueva integración; y los poetas, dejarían la cárcel de su interior despótico y neurótico. La naturaleza nos esta esperando, es muy probable que la crisis del arte sea debida a que de tanta expresión está agotada; siempre se ha dicho que cuando el arte está en crisis tiene que regresar a la naturaleza, lo cual es aceptar de alguna manera el arte como imitación. El arte se ha enclaustrado en la expresión, que salga, pero que no venga solo, el arte por el arte nos aburre; que traiga un sentimiento profundo y aquí fuera lo juegue. La imitación puede vivificar la exhausta expresión. Una muestra de la unilateralidad expresiva del Formalismo es la pintura abstracta; todo arte es dual, la pintura tiene para jugar el dibujo y el color, y puede establecer así una integración dialéctica entre ambos. El masculinismo estético actual necesita templarse con la imitación; el Formalismo sólo de dentro afuera tiene que complementarse con la acogedora imitación. Sin integración la expresión no es más que unilateralidad y arbitrariedad, la imitación puede ayudar a la expresión a regresar a la bilateralidad en la que siempre moró el gran arte, el de Cervantes, el de Goya, etc. El arte moderno se excedió por el lado de la expresión y necesita vivificarse con la imitación.

En el binomio forma/fondo lo masculino es el fondo y lo femenino la forma, porque lo masculino es hacia fuera y lo femenino, acogimiento. La masculinidad es lo oscuro, lo informe, lo que necesita ser conformado y eso sólo

puede hacerlo la forma femenina. Ambos son actividad pero de modo diverso el uno como empuje y la otra como recibimiento; el fondo como el toro y la forma como el torero. El género de ambos lados lo dice ya el gramatical, el fondo hombruno, tosco, atormentado y la forma más refinada, más intuitiva; con más arte como la mujer. El hombre es un fondo que busca su forma y se la proporciona su mujer, es al revés de lo que decía Aristóteles, el hombre era la forma y la mujer la materia; tanto en la integración estética como en la erótica los dos lados que tienen estar a la misma altura para que el proceso dialéctico que es vivir no sea una imposición. Por otra parte el hombre es vitalmente más hondo y la mujer más ancha, lo cual se corresponde con el fondo más soterrado y la forma espléndida. Su integración es en los dos sentidos, el fondo que hace la forma pero también la forma que lo condiciona a él, pero integración con dominancia masculina, fysis. Generalizando vemos que el arte del Romanticismo es masculino y el del Formalismo femenino, y la Europa central y atlántica es masculina y la mediterránea femenina, por eso los artistas de cultura masculina de aquel lado vienen a civilizarse integrándose femeninamente en éste, se hacen creadores en una cultura femenina que los complementa. El arte de van Gogh era tosco y anquilosado en su país; en el sur de Francia se ancha y ahonda. Byron hizo todo su arte en el sur, y lo mismo Nietzsche con su filosofía artística. El clima benigno pero también la cultura civilizada del Mediterráneo comparada con la otra, aunque más adelantada técnicamente es informe. Yo comprobaba esta diferencia hace unos días, que habíamos invitado a comer a Diana y a Mario para celebrar el carnet de conducir conseguido por ella y fuimos antes a tomar algo a un restaurante asturiano: como en Galicia, platos nutritivos pero un poco bestiales; después fuimos a comer a un restaurante italiano, y lo mismo hubiera sucedido en uno catalán o andaluz: todo en más pequeña cantidad, más artísticamente trabajado; aquél era la masculinidad fondal y éste la feminidad formal. En las culturas masculinas se valora más la expresión y en las femeninas la comunicación, puedo verlo también comparándome con mi mujer: yo oceánico y ella mediterránea. Claramente yo soy la expresión, sin facilidad de palabra, burdo, informe y en cambio ella fluye comunicativamente como la música de Mozart: en este caso contribuye a la heterogeneidad la diferencia sexual; una mujer que sea expresiva y no comunicativa no es lo habitual y para mí que sólo soy también expresivo sería penoso. Comparando una muiñeira y una sardana podemos ver bien la diferencia entre la masculinidad y la feminidad no sólo culturales sino también artísticas; en la primera domina el empuje vital que hace que los bailarines boten como impulsados cesde lo hondo y lancen aturuxos que son como gritos de combate, es un bailar de dentro afuera; la sardana es todo contención, rito, un no excederse, forma. Y sin embargo los gallegos somos considerados femeninos con respecto a los castellanos: ellos francos y claros y a nosotros más receptivos, eso nos parece dureza. ¿Como se entiende esto? Estéticamente ellos son dramáticos y nosotros líricos, se ve en la Edad media, y sin embargo somos más informes, más fondales, hay más expresión en nosotros y más comunicación en ellos. Yo soy libertario y vital en mi obra poética y modoso en mis maneras corrientes, tal vez por aquí haya una manera de

entenderlo: yo estoy muy reprimido y lo mismo Galicia. Castilla ha sido secularmente la dominadora, no sólo desde ella sino desde nosotros mismos castellanizados, la ciudad represora de la aldea, y así siglos y siglos. Otra razón puede ser que como somos más introvertidos necesitamos una expresión mayor, de ahí la vitalidad de nuestros bailes; pasamos de la recepción a la dación, en el arte nos expresamos muy bien, porque somos femeninos necesitamos complementarnos masculinamente; yo que soy femenino hago un arte expresivo, es decir, masculino para complementarme lo mismo que en el eros, me gustan las mujeres un poco masculinas; porque el arte es vida es integración y puesto que es unal, la integración que logra es genérica. (*Vida* 141). Integrarse lo uno con lo otro para mejorar ambos es lo que hicieron los artistas citados que fueron a vitalizarse al Mediterráneo, y otros mediterráneos como Picasso hicieron al revés: de la contención de la forma a la fuerza del impulso; si comparamos su expresionismo con el de los alemanes veremos en él un arte integrado y otro en ellos casi exclusivamente fondal, bronco, es como si comparásemos el arte heleno con el bárbaro; no puede decirse sin ninguna forma pues entonces no sería arte, jamás puede prescindir de la integración fondo/forma, puesto que él no es otra cosa que la expresión de un fondo en una forma. Si comparamos un paisaje de Cezanne con uno de Pisarro vemos que en el primero el fondo y la forma está entrelazados, su pintura nos habla formalmente, en cambio en Pisarro el fondo apenas formado se pierde en la anécdota. Yo a veces escribo un poema en una gran intensidad emocional, y sin embago resulta feo, incluso en el fondo, y también pasa lo contrario a veces; el poema es lo que queda escrito, se hace con fondo y forma, el sentimiento sin más no es el fondo. El arte hace del fondo forma; si cerrándose se queda en el fondo, no es arte; la forma juega con lo pesado y lo hace ligero. El principio supremo del arte es el fondo que se convierte en forma, como un impulso que se convierte en rosal. La espontaneidad creadora está en el fondo y la adaptación formal en la forma, el fondo es como el encantador que con su flauta hace bailar a la serpiente, que es la forma, y el arte es la integración de los dos, por eso es vida. Los que dicen que el fondo es la vida y la forma el arte del artista son los que afirman que el arte es sólo imitación; pero la forma es tan vital como el fondo; en el arte la vida es fondo formado o forma fondada. El poema es en su fundamente dos cosas; de ellas nace, sin una de ellas no podría. Tan activo es un lado como el otro; no puede concebirse como fondo la arcilla que el escultor modela, pues entonces sería pasivo; la forma de una escultura no es esta curva o esa nariz, pues siempre la forma es relación de unas partes con otras, es lo que expresa el sentimiento de su creador. Lo más importante de una obra de arte es la vida que crea; antes se decía: 'el arte por el arte', podríamos decir ahora 'el arte por la vida', pero 'arte' ya es vida, por lo tanto el arte es vida artística, una dimensión vital diferente de las otras tres, porque está basada en la intuición -no en la representación ni en la sensación ni en el recogimiento espiritual- de un fondo en una forma. La naturaleza no nos da su fondo a través de su forma por lo tanto no es arte, pero podemos ponerle nosotros el fondo para expresarnos por medio de ella: una gran montaña, el mar inmenso: sublimes para nosotros porque expresamos nuestro sentir a través de su forma,

porque los convertimos en arte. Por eso contemplar la naturaleza es contemplarnos y complementarnos, vemos en ella lo que necesitamos en lo más hondo y nos consolamos de nuestro desentrañamiento, lo mismo que hacemos en el arte. Una muñeca de trapo es una hija para una niña; el trapo -materia- es un pretexto para poder abrazar, besar, reñir -fondo- con algo se parezca lejanamente a un hijo -forma-, es decir, a alguien a quien se puede decir, 'siéntate ahí', etc. El fondo es el sentimiento maternal y la forma la relación entre los diferentes actos que lo conforman. El fondo es un sentimiento particular para el cual no vale ningún concepto, por muy determinado que esté, pues los conceptos son etiquetas generales; por el contrario la intuición afina más: al lado de este ojo cerrado le pongo este otro semiabierto, la oreja que se pierda entre el pelo... y así voy modelando intuitivamente, no conceptualmente mi sentimiento; la intuición son las manos que modelan la arcilla del sentimiento. Es el sentimiento el que mueve la intuición; sin representación, tan sólo sentimiento e intuición. La intuición no es un lenguaje, no representa al sentimiento, no hay una cosa ahí quieta de la que ella dice 'es'; tanto la intuición como el sentimiento los dos son activos, pero la intuición es receptiva y el sentimiento dativo. El sentimiento no tiene forma, es un ser informe, con él solo no se puede hacer más que esperar que se calme; es el loco al que la niña hace bailar. Pero es él quien va guiando a la intuición: cuando el sentimiento es mayor la intuición es más fácil; cuando el arte carece de fondo la forma decae, no tiene quien la guíe y se hace representativo, lo cual es la decadencia del arte. "El auténtico artista tiene el impulso natural y la necesidad inmediata de configurar rápidamente todo lo que él posee en su sentimiento y representación... Un músico, por ejemplo... lo más profundo, lo que se agita y se mueve en él, y lo siente lo convierte inmediatamente en melodía" (Hegel). Cuanto más sentimiento hay, más liberados estamos de la representación, cuanto más emocionados, más nos cuesta representar nuestras emociones; el sentimiento fluye en la intuición sin ninguna dificultad, no así en la representación. Las intuiciones traducen espontáneamente los sentimientos, así cuando tengo ganas de coitar y sueño que no puedo subir una cuesta o cuando me duele el estómago y sueño que alguien me está pisando la barriga. No se interpone ninguna decisión entre lo uno y lo otro; lo mismo sucede en la creación .Es una maravilla que lo que aparece nos muestre lo que es, que el fondo se manifieste en formas una tras otra, hasta que la obra acaba. "El arte realiza lo que el conocimiento espera en vano de la relación sin imágenes entre el sujeto y el objeto: una aportación subjetiva que llegue a desvelar algo objetivo" (Adorno 152). El sujeto y el objeto están unidos por un 'es' que dice de un 'esto' que es tal cosa; en el arte no se trata de una verdad sino de una realidad: es algo que sucede, no algo de lo que se dice 'es'; no la foto sino el el personaje. El árbol puede ser un ser atormentado o una bacante en éxtasis, depende del sentimiento, que es el que me guía. La creación es integración, puesto que es vida artística, tiene que poder establecerse una dialéctica fondo/forma, si es verdad que el fondo es dación y la forma recepción, igual sucede en el eros y en el espíritu; en éste la dación suplicante alcanza la recepción lo mismo que en el arte el sentimiento alcanza la forma que lo

convierte en poema, pero así como en la oración hace falta mucha paciencia y mucha devoción en la creación la recepción es repentina porque se vale de la intuición. El arte es integración genérica o unal: un fondo que alcanza una forma, en esto consiste la creación. Lo mismo en el soñar, "es la transformación de la idea en imágenes visuales y en palabras" (Freud 3 160), la integración de un sentimiento-conocimiento en obra de arte, es decir, en fondo/forma. El fondo que es la masculinidad es conformada formalmente; sin la forma el fondo sería amorfo, la forma se vale del fondo como el torero del toro, cuanto más fondo mejores pases formales. ¿Y quién torea este toro? La intuición. Cuando Carmen me pregunta si me gusta el cuadro que está pintando yo le digo lo mismo que aquí: si lo sientes profundamente el cuadro marchará sin problemas, porque el sentimiento llama siempre en su auxilio a la intuición, porque con la representación no se entiende. "Intuir es hacer objetivo un sentimiento" (A. Alonso 37), es darle forma a un fondo, a este sentimiento que me viene lo convierto en símbolo, etc.; la intuición traduce un sentimiento en relaciones formales; puede haber una intuición desfondada, pero entonces no se trata de arte sino de mero juego formalista; en el arte la intuición conforma un sentimiento haciendo de él belleza. "El sentimiento... es contemplado y elevado creadoramente a forma"(A.Alonso 36). En esta relación de sentimiento e intuición se admite generalmente que es él quien la hace a ella, y se trata por lo tanto de fysis: "Lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento" (Croce 34). Es indudable que para evitar el cáncer del formalismo es el sentimiento quien ha de dominar en esta integración; la dación hace la recepción, pero la relación tiene que establecerse en la igualdad, pues si el sentimiento fuese lo sustantivo y la intuición lo adjetivo, se trataría de un autoritarismo masculinista inmovilista del que nada podría salir. El sentimiento hace la intuición, cuando subo por la sierra tengo el sentir de lo que estoy haciendo y voy buscando imágenes para expresarlo: este árbol es un comulgante cuya extrañeza se expresa por el retorcimiento. La intuición 'retorcido' expresa sintéticamente y de una vez sentimientos de traición, egoísmo, soledad, sin necesidad de análisis, por lo tanto es el lenguaje adecuado para el arte, además sólo sugiere y deja en libertad al receptor para que lo impregne de su propia subjetividad. La cuestión es: el sentir me da la intuición, quiero expresar a un retorcido o a un extraño. Pues al decir 'retorcido' van ya juntos forma y fondo. Parece más lógico que el fondo haga la forma, pero también puede suceder al revés: veo un árbol retorcido y me imagino a un extraño. Están íntimamente relacionados y pueden comenzar la creación por el fondo, lo mas corriente, pero también por la forma. Tengo prisa y le digo a un niño: '¡trota!', el fondo hace la forma; pero también al revés: estoy poetando sobre el espíritu y le digo a un árbol retorcido 'comulgante extraño', primero es la forma y después el fondo. Cuando existen los dos puede comenzarse la creación por uno u otro, pues si es verdad que la forma tiende a servirse del fondo ya que ella sola no es nada, también lo es que el fondo sin la forma no puede entrar en la obra, tiene quedarse fuera desesperado clamando igual que el amante al que la amada no le abre. "La intuición y el sentimiento son como dos polos eléctricos, recíprocamente imantados" (Alonso 20). Pero podemos considerar

que la intuición tiene un sentimiento y una expresión formal o bien que la intución los comprende a ambos. Si el sueño es intuición y está fondado, la intuición tiene fondo y forma, aunque haya sueños y arte desfondados, que se consideran incompletos. El sueño vital es con un sentimiento profundo en su base, el arte vital es también con un sentimiento profundo, por ejemplo *El expolio* del Greco. Podemos hablar también de una intuición sin fondo y de otra fondada Si nosotros concebimos la intuición con el sentimiento, estamos ya libres de formalismo desde el comienzo. Los autores hablan de 'intuición 'y' sentimiento, separados y sin saber cómo relacionarlo: parece que hablan de lo mismo que nosotros, pero para ellos, siguiendo a Kant, intución no es otra cosa que sensibilidad: "Sigue siendo un enigma el porqué están tan íntimamente unidos este *poder creador de contenidos* con las figuras for*males y sensibles" (*Hartmann 50). Para nosotros es inteligencia dual; pero la intuición es también sentimiento, es la disposición creadora partiendo de un fondo que busca unas formas. La intuición relaciona un fondo y una forma: es la que hace los sueños; para establecer las relaciones que los expresan es necesario el sentimiento, que es el que les da sentido. Don Quijote se lanzó contra los molinos porque se sentía caballero andante y necesitaba enemigos, su sentimiento era quien formaba la relación 'molinos-enemigos'. Parece que si a la intuición le añadimos el sentimiento entonces se nos convierte en trial igual que el conocimiento: A y B pueden juntarse gracias a C. En el arte formal la intuición es gratuita y por eso es dual, en el vital está fecundada por el sentimiento, pero sigue siendo dual: cuando voy montaña arriba desfondado la naturaleza no me habla, por mucho que me desespere permanece muda, no establece relaciones sugerentes que me informen de un sentimiento que no tengo. La intuición onírica consiste en un sentimiento que hace un sueño, por lo tanto el sentimiento es una parte de la intuición; la intuición poética consiste en un sentimiento que hace un poema en el que están entrelazados un fondo y una forma. Intuir es fondar formando o formar fondando, según los momentos y las circunstancias unas veces será dativa y otras receptiva. De esta manera el sentimiento queda fuera, es el que hace nacer la intuición, que es la que realiza la obra manejando fondos y formas. Yo hago el sentimiento el día anterior por la tarde y en la dormición; por la mañana sale sola la intuición, tiene que ver más con la forma que con el fondo, se deja llevar de esta imagen o de esta otra y con ellas matiza el sentimiento de base. De esta manera la creación es fundamentalmente recepción, yo tengo que caminar muy abierto a lo que me rodea, que es lo único dativo, que yo recibo y configuro. Me preparo el día anterior sin salir toda la tarde, ocupado sólo en cosas de poesía; por la mañana si estoy en la playa leo un poco para hacer tiempo a que la gente salga a bañarse, si en la montaña salgo pronto para que el esplendor del sol me encuentre en la cumbre: todo lo hago con mi voluntad es femenina recepción. El poeta no elige, no busca; sólo le llegan las imágenes que expresan su sentimiento, encuentra. En el soñar el fondo hace la forma lo mismo que en el arte, pero aquí puede también partirse de la forma para alcanzar el fondo; el poema nace cuando una forma recibe a un fondo, por lo tanto crear es dao; pero para que se produzca es necesario un sentimiento que le dé origen; pero este sentimiento está antes de la creación, la

creación misma es recepción/dación, dao. Por eso se habla de inspiración en la creación, porque el artista no hace más que escribir lo que le llega, él sólo tiene que estar receptivo y sin voluntad, convirtiendo sus sentimientos en arte como la hembra en el coito convierte su sentir en gloriosos lamentos. Por eso el arte es una dimensión vital femenina porque lo más importante en ella es la recepción. Sin embargo a pesar de que al creador le parezca *dao* es *fysis*, puesto que es el sentimiento el origen de todo y el arte es fundamentalmente expresión. En la creación soy masculino pero me vivo como femenino, por lo tanto, integración unal. Todo esto nos demuestra que el arte es vida, es decir, integración, pudiendo dominar el sentimiento y entonces se trata de un arte masculino o la intuición y entonces es femenino. Dentro del mismo fondo también puede hablarse de masculinidad y feminidad: "Quiero llegar a un punto en que se diga de mi obra: este hombre siente profundamente y este hombre siente delicadamente" (van Gogh 73). La intución es lo activo del arte y del sueño guiada por el sentimiento; el sentimiento hace la intuición y ésta éste. Generalmente en las grandes obras de todas las artes es el sentimiento quien manda en la intuición; pero a veces es la intuición traviesa y lista la que lleva al sentimiento, libertaria, y el sentimiento la sigue fascinado; no son éstas las obras más grandes, pero pueden estar llenas de belleza y gracia. El sentimiento es el hombre y la intuición la mujer, él es pesado, manda y lleva a la mujer bailarina consigo, pero a veces ella toma las riendas y entonces él baila como un oso a su son. Así pues podemos dar un paso más en esta relación: la intuición y el sentimiento hacen la creación, pero la intuición lleva en sí misma el sentimiento; no se trata de dos cosas sino de una: intuición creadora, los hemos separado artificialmente, también la intuición onírica y la irrisoria llevan en sí el sentimiento; nosotros en el análisis los separamos, pero es una sola cosa vista por un lado o por el otro. La intución junta sentimiento e imaginación, el sentimiento se expresa en ella en imágenes, la intuición tiene una parte sentiente y otra imaginativa, dos caras ¿de lo mismo? ¿qué mismo? No se trata de ningún sustancialismo, dos caras de algo que es dual desde el origen, un lado dativo y el otro receptivo. "La idea en sí concreta... lleva en sí misma el principio de su modo de aparecer y es por eso su propia y libre configuración" *(*Hegel 1 151). La creación es una interrelación constante de sentimiento e intuición, el uno configura a la otra y la otra al uno; el resultado es una obra viva y bella, sin que se puedan separar ambos lados. ¿Por qué yo me hago recepción en el arte si en realidad soy también la dación? Responder a esta pregunta es saber por qué en el espíritu creamos deidades que después nos oprimen: lo hacemos para anular la voluntad; yo no decido nada, se decide desde otra instancia. Este sistema no vale para la praxis, aquí la voluntad es que la que manda, tengo que tomar decisiones yo, pero en el arte y en el espíritu me hago recepción -me preparo, subo la montaña, pido a mi diosa- ¿Quién decide? Mi dación no es voluntaria representación, es intuición o recogimiento espiritual. Mi intuición hace el poema, pero yo me comporto como si lo recibiera, para aniquilar la voluntariosa representación. Este fondo que se manifiesta formalmente no es algo sustancial, todo se da en cada momento formal; ¿no queda nada detrás quieto inacabablemente como Freud dice del inconsciente, del que las formas no

son más que instantáneas de algo permanente? Los poemas que nacen no son modos de eso único que seguirá siempre ahí; si yo camino erótico el eros que me ayuda a formar es sólo una disposición. Un año cuando era joven salía por la mañana a poetar eróticamente y por la noche espiritualmente. ¿En dónde estaba por la noche el eros de la mañana? Se tratará de algo que los subyace, del desentrañamiento que se puede expresar tanto erótica como místicamente, si no es un 'inconsciente', algo tiene ser. Sustancialismo desentrañal, pero el desentrañamiento es integración, sustancialismo dual, pues, esto debe ser el trasfondo del fondo. Se trataba de vivir el arte en sus dos dimensiones fundamentales porque son las que me expresan más directamente. El sentimiento es lo más hondo de mí mismo, las formas que me rodean lo van modelando, ellas son las activas y él se deja. Cuando la creación se halla en este estado dura tan poco que uno es como un manantial y la dicha es su existir, y la maravilla de lo que surge de pronto una y otra vez. La creación es una forma que fonda y un fondo que forma, lo uno aumentado por lo otro; no hay una sustancia, hay dos. De esa manera podemos mantener la creación como sentimiento e intución de otros autores y a ésta -ya en la obra acabada- la dividimos en fondo y forma. La intuición -guiada por el sentimiento- hace el fondo y la forma del arte. Podemos hablar por lo tanto de una poética de la creación y otra del arte, y ahora vamos a quedarnos en ésta segunda, la de la integración fondo/forma, en sentido estricto no enteramente coincidente con el anterior. El fondo no es exactamente el sentimiento porque el sentimiento es del creador y el fondo, de la obra; el sentimiento es el precedente no del fondo solo sino de la obra entera, en cambio el fondo es sólo un lado de la obra. Sentimiento y fondo, lo uno es el poeta y lo otro es el poema; el sentimiento todavía está sin formar y el fondo ya formado; el sentimiento no exige la intuición y el fondo exige la forma. En la obra el fondo es el movimiento que se realiza formalmente y la forma hace el fondo; en sentido amplio el fondo es el sentimiento general y su movimiento concreto en la obra; en el estricto sólo éste. La forma amplia es también la forma general y el cómo va sucediendo este movimiento; la estricta sólo esto segundo. Por lo tanto: a) hay una masculinidad primera que me hace sentimiento; b) una feminidad receptiva creadora; c) dentro de la obra, a veces es el fondo el que encuentra la forma y a veces es al revés. Por lo tanto, la creación es un juego de masculinidad y feminidad, de *fysis* y *dao*. La creación es sentimiento intuitivo o intuición sentiente según demos más importancia a la creación o al arte. ¿Quiere decirse que es tan importante el sentimiento como la intuición? Quiere decirse más, el sentimiento no es más que intuición o al revés. Cuando pinta un pintor siente al mismo tiempo que intuye, sentir es intuir -es decir, combinar fondo y forma-; si se le planta el sentimiento se le para la intuición; son la misma cosa en el sentido heraclíteo (*Vida* 583); cuando se hallan así de integrados es como en el coito par, el tiempo se para, estamos en la eternidad. Lo mismo sucede en cuanto al fondo y a la forma que van quedando plasmados en el cuadro: una obra es un movimiento o forma total constituido por mociones que son las formas parciales, siempre lo uno es la otra cara de lo otro si se trata de un arte integral. Están muy entrelazados, pues el fondo no es algo inerte en el que están las formas, es activo y él mismo

se hace forma; la forma es resultado del fondo pero también la actividad que lo configura. Podríamos decir que el fondo es el movimiento y la forma la actividad. El movimiento fondal va adecuando la forma en cada momento; la acción formal configura un fondo que de otra manera sería amorfo e inservible; en el primer caso se trata de dación/recepción, fysis, y en el segundo de recepción/dación, dao. Tendría que lograrse la paridad de las dos integraciones de manera que cuando estuviese sintiendo estuviese formando y cuando estuviese intuyendo estuviese fondando, que la creación fuese lo mismo que el arte; que lo mismo fuese por un lado creación y por el otro arte. En el soñar el fondo está camuflado, tan sólo vemos el lado formal; en el arte también habria que lograr que el fondo quedase tan enteramente transformado que sólo se viese a través de la forma, que entonces sería una transformación del mismo fondo: éste es el desafío que le hace el soñar al crear. "En la poesía, forma y fondo son una misma cosa" (Maragall 74), pero vista desde puntos de vista diferentes; son en realidad dos cosas que se espejan o una sustancia dual. Si comparamos esta dualidad artística con la otra creativa, vemos que el sentimiento es el que hace la intuición y la intuición hace el fondo y la forma de la obra. La comunión erótica (sentimiento) encuentra unas peñas al sol que (intuición) son los comulgantes (fondo/forma). Podríamos escribirlo también así: sentimiento///intuición//fondo/forma. La intuición se vale de un sentimiento para crear un sueño o poema, es la intuición fondo/forma y forma/fondo. La creación hace el arte; no, la cración es el arte, hay un movimiento con dos lados el subjetivo o creación y el objetivo artístico y el primero es dativo y el segundo recepción.

Rodin modela -forma- *El beso* -fondo-; el fondo y la forma están tan entrelazados que son 'lo mismo'. El sentimiento va configurando la forma, lo traduce en todos sus matices. Ésta es una obra que de tan integrada canta como una sinfonía; la integración erótica se junta con la estética en todos sus matices de masculinidad y feminidad; tiene la belleza contrastante de que sea la dativa ella y el receptivo él, con lo cual la obra se hace ancha y honda; la figura masculina que es la más eróticamente activa aquí la vemos apasionada y la receptiva, dativa; ninguna escultura que yo conozca tiene un sentimiento tan hondo, tan ancho y tan alto. Las obras de artistas jóvenes suelen tener más fondo que forma; conforme van ganando en experiencia, crecen el sentimiento y la habilidad formal, y en las obras de madurez se puede alcanzar la paridad: la *Quinta sinfonía* de Beethoven, por ejemplo; al final, cuando la emoción ha disminuido y la habilidad formal domina suelen hacerse obras en las que la forma domina sobre el fondo: las pinturas negras de Goya, los últimos cuartetos de Beethoven. El arte mejor es el que alcanza la paridad, por su profundidad y su belleza, pero también son hermosos los juegos formales en los que el fondo es un perrillo que corre tras su bella dueña. Lo que no se puede hacer es partir fríamente de la forma como se hacía en el Formalismo: Dalí, Miró, etc.; la dominancia esté en un lado o en el otro es admisible aunque imperfecto, y si uno de los dos ha de dominar es mejor que sea el fondo. De la forma se ha abusado tanto en la época pasada que estamos francamente exhaustos. En la poesía de la generación del 27 tan sólo Lorca alcanza la paridad: Romancero gitano, *Bodas de sangre,* etc.; a

veces se pasa por formalista: *Poeta en Nueva York*. Miguel Hernández era un poeta de mucho fondo pero no le dieron tiempo para madurase; los demás carecían de fondo y se valían sólo de la forma. El sentimiento es el mayor tesoro del arte, puesto que integra la intución primero y, como fondo, la forma después: dos a uno con respecto a la forma. El exceso de forma es estomagante, convierte el arte en juego de habilidad, en 'yo soy el más listo', en fin, en desvergüenza; sólo los artistas de gran sentimiento han podido librarse de él. En Picasso hay una fase de plenitud en la que domina el fondo: la época azul; otra de madurez plenamente integral: es la del *Guernica* y de los grabados del *Minotauro;* después viene otra larga de decadencia formalista, en al cual más que crear jugaba con la forma. Probablemente podrían verse estas tres fases en todos los periodos artísticos. La primera tiene la nobleza y el vigor de la juventud: en la estatuaria griega, por ejemplo, el *Discóbolo*; la segunda que se alcanza con Praxiteles y Fidias, es una llegada a la paz de los dioses; la tercera es la helenista, en la que la forma se desata. Habiendo fondo y forma, que domine el uno o la otra es admisible; el artista busca la paridad y sólo algunas veces la logra, generalmente se pasa de uno a otro lado. Cuando el fondo es excesivo el poema se hace gritón o el drama melodramático, etc., y cuando la forma arrasa tenemos esos poemas complicados de los que los lectores han huido. Comparar *Las meninas* con *Los fusilamientos* y con el *Guernica*, tres obras de madurez, con un siglo de separación entre cada una, puede acláranos algo sobre la ligazón fondo/forma y nos permitiría ver distintas integraciones y dominancias. La obra de Velázquez es una interrupción que rompe un movimiento y comienza otro; es la confluencia de dos movimientos: el del pintor y el de la modelo. Dominaba el primero y ahora es roto por el segundo, la llegada de los padres, hace que la niña deje de prestarse a ser retratada. La belleza mayor del cuadro es esto, es el fondo; todo lo demás tendría que servirlo. El cuadro contiene el movimiento de una liberación, la libertad rompe el condicionamiento impuesto por doncellas, clérigos, bufones, un niño y un perro. Todo estaba dispuesto para que la niña posase dócilmente, la llegada de los padres acaba con tanto esfuerzo. Es un fracaso de la pintura y un triunfo de la vida y es por ello un triunfo vital estético. El cuadro se sale del lienzo, pues los personajes causa de todo el revuelo están -o hay que suponerlos- junto al espectador. Es a su manera ilusionista un cuadro total, lo más que se puede ser en un arte ideal. Velázquez se propuso hacer el cuadro más virtuosamente difícil; el de Goya es más vital, en él la ligazón de fondo y forma está lograda de modo absoluto. Goya fabrica su arte con nuestras inquietudes, con nuestros dolores; el otro se evade se mete en su torre de marfil: juegos formales. En el de Goya hay un pazos que ni en sueños asoma en el de Velázquez. El sentimiento de Velázquez es el sosiego y el de Goya el pavor como el de Picasso, pero en el de Goya podemos considerar que armoniza la contención del primero y la exaltación del segundo sin su extremismo formalista. La obra de Picasso adolece del exceso de forma de su escuela, pero dentro de ello el fondo acompaña a la forma gritada, se armonizan los dos. Formalmente el *Guernica* es contrastancia -la antítesis está fuera como en Velázquez, en el aire- ; viéndolo en conjunto está expuesto de manera que los bocetos preparan para el cuadro; pero

el cuadro en sí es un instante rabioso, terrible de pánico, los personajes son pasivos, se trata de víctimas. El *Guernica* es un alarido; más a la vista -no hay color- habla al oído y el movimiento; es una danza frenética. Todos los personajes alaridan. Es un cuadro que expresa al compositor que le ponga la música; podemos oír también el rugir de los motores. Pero la obra de Goya es la más hondamente sentida; me parece más grande la mayor tragedia; es a mi modo de ver, la obra de arte más hermosa que se ha creado nunca, en la que el fondo está tan entremezclado con la forma que es ésta la que nos habla en contrastes entrañables: la religión aparcada y la soledad de un desmonte en la noche, la solidaridad reventada, los asesinos mecánicamente ante la mayor pasión-, por encima de el tiempo, identificado el pintor con su agonista -la guerra no es más medio- del momento más terrible de la humanidad.

Fondo / forma.

En el arte hay dos integraciones una unal es la del artista y otra dual es la de sus contempladores; sólo se vive la primera en la creación y soló se vive la segunda en la recreación. El poeta se ha dado y recibido ya en la obra, la integración se cumple completa en la creación; pero el poeta también tiene en cuenta a los destinatarios, aunque no son ellos sus receptores verdaderos; la recepción del artista es su obra. La creación es una actividad unal que da como resultado una obra, que puede tener 'algún' receptor; no se puede hablar de 'el' receptor, solo hay 'el' poeta. El artista cumple con su tarea haciendo la obra. Dámaso Alonso poniéndose en el lado del contemplador dice "la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo entonces comienza a ser operante" *(*37); y desde esta perspectiva dice Bousoño: "la palabra comunicación me parece la más justa para dar nombre a esta coincidencia de autor y lector" *(*35). Pero desde el poeta, la obra principia cuando la comienza su autor, la hace porque así concreta algo que le ronda y es vago y necesita concretarlo; tiene que parir una obra, no le basta con imaginarlo, necesita que este proyecto de poema se haga real, pues a veces te parece que va a resultar bien y resulta que no tenía consistencia y es un fracaso. Necesita la obra sobre todo para saberse poeta; después de hecha no la lee porque le condicionaría, él quiere seguir su evolución y esa obra pertenece ya al pasado. La obra existe porque el creador la hace para que quede ahí como testimonio de un momento suyo. Entonces, si la escribe y no para sí, será para que otro la lea, entonces es una dación, un regalo como dice Machado: "Debeísme cuanto he escrito". ¿Es un benefactor el poeta? ¿en el arroyo en el se miraba Narciso, otros se miran y dicen: así era el gran hombre? El poeta escribe para encontrarse a sí mismo, es desgraciado, para consolarse expresándose. Para conseguir una obra decente hacen falta esfuerzos sin fin, sacrificios, apartarse del mundo para que su decir no sea el de otros; necesita que sea el suyo, pero al mismo tiempo que sea universal, porque él busca lo que dentro de sí le une a los demás. Se comunica mal, la expresión es su única riqueza, quiere comunicarse con la expresión, que mi expresión sea tan profunda que sea también la vuestra; es solidaridad humana desde la raíz y el poema el vehículo. No es verdad que la poesía sea comunicación, es expresión con pretensión de universalidad; comunicarse es hacerse tú de alguien: cuando alguno me diga: oye, tú, Pepe, yo dejo de ser yo y entonces me comunico. En el poema el poeta no puede comunicarse. ¿Y el lector, puede hacer tú al poeta? 'Oye Machado; es que tú aquí...'. El poeta sólo puede expresarse, pero el lector puede hacerlo comunicante; yo puedo comunicarme contigo a través de mi obra si tú me interpelas y me discutes y aunque yo esté ya muerto mi obra habla por mí. La obra así no es una cosa sino una actividad posible tuya, yo dije ya mi palabra no para comunicarme sino para expresarme y tú la conviertes en comunicación. El lector puede llegar a donde el poeta no ha llegado, puede ampliar la concepción de la obra como pasa con el Quijote; la obra si es vital no es una cosa muerta. Siempre el poema es un viaje, como quería Baudelaire, un proceso por el que al final se es diferente de cómo se era al comienzo. Una transformación en la que el poeta sólo se tiene en cuenta a sí mismo, no busca la comunicación, se queda

en sí; el trabajo comunicativo es sólo del lector. El poeta sólo está contento con su poema cuando ve que le expresa. Publica el libro, ésa es otra: puede hacerlo si es famoso o lo hace con su dinero. Necesita publicar porque le ha costado mucho esfuerzo su obra: necesitó hallar su verdad y hacer con ella belleza. En el libro están sus entradas en sí mismo. Pero si es expresión el arte, será al revés, serán salidas: 'salgo de mí para que me veáis'; no, cada poema es una cala en sí, hacia dentro, es una inmersión, un 'esto es lo que vivo', un atrapar; y sin embargo es creación de belleza. Un atrapar y un mostrar: esto soy. Queda escrito porque sólo en el poema puede lograr la belleza que pretende, porque intuir es enlazar en imágenes y vivencias: este fondo y esta forma ligadas hacen la belleza. Por lo tanto es verdad y es belleza. Si sólo buscase la verdad se dedicaría a la filosofía; busca la belleza pero desde su verdad, su hacia dentro es buscando la verdad le que duele, su hacia fuera es mostrarla bellamente, como el payaso que hace reír con su desgracia. Necesita expresarse: sacar lo que ha encontrado, y si lo saca es primero para librarse de él y segundo para mostrarlo: ¿esto soy o esto es mi obra? Si un arquitecto hace una catedral, está orgulloso de ella. Si el poema ha logrado decir lo que el poeta quiere y lo hace bellamente, el poeta está orgulloso de él. Quevedo en uno de sus sonetos eróticos, por ejemplo. No se trata de narcisismo; si el poema cala hondo, halla la verdad y si la halla y está buscada desde la intuición halla la belleza, y entonces estará orgulloso de la belleza alcanzada, la verdad es medio. Cuanto más verdad más belleza y si es la verdad suya también ha de serlo de los demás. El poeta se hace solidario del existir de los otros buscando el suyo. Cuando el poema está terminado no dice: 'esto soy' sino 'esto somos'. En la poesía lírica no puede hablarse más que de uno mismo y lo que se dice tiene que ser algo que sea también de los demás, por lo tanto aquí la verdad es imprescindible. Y como el poeta sólo sabe de sí, tiene que partir de su verdad para llegar a la de todos: esa es su comunicación, la expresión que pretende universal. El lector quiere también saber de sí y no puede hallarlo directamente y por otra parte quiere también regalarse con la belleza. Pretende caminar con el poeta al encuentro de sí, lo que el poeta halló que sea lo que más le importa también a él. Por lo tanto no se trata ahora de comunicación, sino de algo más importante, de identificación con la expresión del poeta; la comunciación es importante en el eros, pero en el arte lo que importa es la expresión, el lector puede comunicarse con el poeta pero sólo para discutirle esta o la otra cuestión; mas cuando lo que le une a él es la identificación, siente lo mismo que el y piensa, que es él mismo el otro que quizá ya no exista y ésta es la mayor grandeza del arte, después de la creación, que es lo más grande en todo. El lector identificado con el poeta llegará a donde él ha llegado y si ello es así lo leerá sobre todo en los momentos en los que lo necesita más, pues le ayudará a encontrarse, a estar consigo mismo, porque se tiende a estar fuera alienado o porque la enajenación lo tiene a uno atenazado: a sentir, no sólo a saber, su verdad. Ése el el viaje que el poema propone para hallarse a sí mismo, y como el lector no tiene que continuar un proceso de búsqueda también desde otra perspectiva o bien este otro aspecto, etc. El poema ahora es diferente de cuando fue creado; cambia la perspectiva no se trata de recepción quam tábula rasa. El receptor recibe la obra

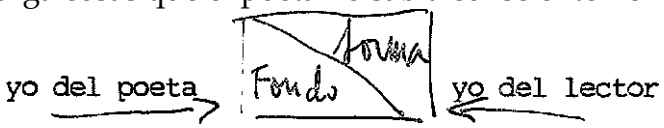
desde su idiosincrasia y su historia, puede ver otras cosas, sentir de otro modo; la obra es un sentidero-entendedero: sentimientos distintos en contemplares distintos, tal vez ninguno igual el originario; por eso el Quijote ha ido ganando en belleza conforme las generaciones le fueron dando cosas que él no tenía o al menos tenía solo como posibilidad. El lector puede aceptar o no lo que su poeta le propone y hallarse entonces en la comunicación, más externa la identificación; si se tratase del eros o la praxis la identificación sería carencia, pero el arte es una dimensión unal como el espíritu, importa hacerme viviendo con la vida de otro, naturalmente dándole mi propia personalidad y así la recepción adquiere también dación convirtiéndose en integración en los dos sentidos, en recreación; porque es verdad que el arte tiene una parte gloriosa por la creación, pero tiene otra casi tanto por la recreación. Hay tres dualidades comparables:

a) dación/recepción recepción/dación
b) sentimiento/intuición intución/sentimiento
c) fondo/forma forma/fondo

a) el poema es la dación del poeta que el lector recibe; también el poeta puede recibir observaciones del lector y también el lector le da al poeta su propia subjetividad que modifica la obra.

b) Hemos visto que el sentimiento hace posible la intuición que es el fondo/-forma, por lo tanto esta integración no se produce en la recreación, porque el poeta no se relaciona directamente con el lector.

c) Ésta es la que se realiza en orden inversa en cada lado, pues para que el sentimiento entre en una obra necesita hacerse fondo/forma: el poeta mediante la forma nos transmite un sentimiento tal como él lo siente en el poema en el momento de la creación, como fondo; ¿el fondo es fin o medio? Sería medio si el arte consistiese en que el poeta y el lector sientan lo mismo; pero ahora es el poema solo quien tiene que hablar, el poeta ya no importa. El poema no es un intermediario entre poeta y lector, ahora sólo cuenta el poema, probablemente diga cosas que el poeta no sabía conscientemente:



No se puede sentir el fondo sin la forma; sin la forma no es más que sentimiento: sólo me lo puedes contar; pero si quieres que lo sienta como tú, poétamelo; pero yo no poeto para ti, la forma de mis poemas es como la de la naturaleza, no es para nadie, es la que corresponde al fondo, es mi expresión. El camino del lector es inverso, pero no por intención del poeta: cuando la obra está hecha es la forma lo que se ve antes, puesto "en la actual condición humana el fondo no obra estéticamente sobre nosotros sino por medio de la forma"(Men Pelayo 2 446). El lector recibe intuitivamente las formas que le llevan al fondo; el poeta se da en el sentimiento que hizo la integración fondo/forma; las dos intimidades no se juntan nunca en el arte. El poema no es su espejo, es algo más: es su obra. El poeta no podrá saber cómo realmente es, a través del lector. La obra de arte es para ahondarme con ella mediante la intuición y llegar a una vivencia profunda; la intuición es sólo medio. Por ejemplo, la intuición de las

imágenes, se van sucediendo rítmicamente, contrastándose y conestándose, van metiendo al lector en el fondo de la obra: allí dentro sufres dulcemente y después dulcemente sales. La obra debe hablarnos por sí misma, no nos importa el artista ni lo que ha pretendido; muchas veces se cree que está haciendo una cosa y es otra la que resulta. No son válidas preguntas como ¿estoy interpretando la obra de manera correcta? La intuición no sabe de verdadero ni de falso. El fondo no es el sentimiento puesto que yo puedo sentirlo diferente. El creador sólo nos da unas pautas para que la recepción sea también recreación. La comunicación ha quedado pues lejana, pero en cambio la identificación se mantiene. Aunque modificada, la vivencia del poeta de aquel momento pervive, otros la reviven. Es una lucha contra la caducidad, ansia de inmortalidad tal vez. Lo que más le importa al poeta es que su sentimiento sea revivido por otros con libertad, sin anular su personalidad, y esto es de alguna manera perpetuación de sí mismo. El poeta no puede jamás salir de la expresión, está condenado a vivir y morir en ella, es su miseria y su grandeza. Pero sabe que cuando está hablando de sí lo está haciendo también de los otros. No es como el filósofo, hombre de verdades sino de vivencias verdaderas, de plenitud vital. Aquello a que ha llegado él en un momento de gloria, que ya no puede repetirse, que otros también lo alcancen, pero no por ellos sino porque así él también se perpetúa. Para él un poema después de escrito es cárcel; sólo pueden leerlo los demás y así lo perviven. Porque además el poeta jamás se podrá poner del lado de fuera de su poema; lo intenta a veces para corregirlo y sólo malamente lo consigue. Siempre estará del lado de acá, por lo tanto no puede saber qué objetivamente es y necesita que otros se lo digan y así poder situarse en el lugar que le corresponde, y eso lo afirma en el mundo en el que tan imprecisamente se halla.

Hay una carencia inextinguible que es el origen de un arte buscador de la verdad al que llamamos vital, que pretende acercarnos al origen, y es también la raíz del propio poetar. La poesía lírica trata siempre de un yo que se expresa; no se trata de usar el bisturí sino de salir fuera; no es análisis sino síntesis vivencial y creadora; es (des)integración. No se queda reducida a un yo, a mi dación, sino que se se extiende siempre de alguna manera a un tú aunque muchas veces no lo consiga. La poesía lírica cuando es profunda alcanza el (des)entrañamiento primordial. "El impulso artístico ha de proceder ... del sentimiento de una contradicción interior"(Schelling 414), sí, pero también mis fuerzas para ello vienen de allí, está la enfermedad pero también la salud; el desentrañamiento es nacimiento y muerte al mismo tiempo. La originalidad como manación, fluir de lo más hondo de uno mismo; la originalidad vital está en la acción misma, no en el resultado; es original algo que brota de mí mismo y que, por lo tanto, como consecuencia, tendrá un sello personal: éste es el paso que tenemos que dar: de la originalidad a la originariedad. La inspiración la hemos considerado como espontaneidad creadora; también podemos verla como orginariedad; si llego al manantial, fluiré sin estorbos. Es lo contrario del arte como regalo y como juego, en el que no hay dolor pero tampoco gozo, sólo diversión. Para alcanzar profundidad el arte se ayuda del soñar y lo imita. "En su producción artística extrae el poeta sus materiales de aquella misma fuente

hasta la cual se abre trabajosamente paso el analítico con su técnica" *(*Rank 3). Pero el poeta hace lo mismo que el soñar, no el psicoanalista, quesólo sabe representar lo soñado; el analista con su técnica puede acercarse hasta el fondo y en cambio el poeta con su intuición sale con un pez entre los dientes: el poema, es igual que el sueño. La creación es desentrañamiento e intuición igual que el soñar; apenas los diferencia el que se sueñe con la representación dormida y en cambio se cree con ella despierta, pues está igualmente fuera de juego. Como en el soñar, la *poeisis* primordial mana del desentrañamiento: "Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior perteneciente casi siempre a su infancia, y de ésta parte entonces el deseo, se crea satisfacción en la obra poética" (1347). Nuestra diferencia con Freud es que para él crear proviene del deseo y para nosotros de la expresión. Dice que es el deseo erótico lo que induce al artista a crear igual que al soñante a soñar; el artista crea porque necesita expresar la represión vital -no la mundana freudiana- que hay en él dolorosamenté. El desentrañamiento es un no entrañamiento a causa de que hay una dación enajenada o inmovilizada, o alienada hacia una recepción secundaria. Entonces no se produce el entrañamiento y a esta inmovilidad vital es a lo que podemos llamar 'represión' , que pide una expresión. Por eso se sueña y se crea para deshacer una inmovilidad coarta al agente, el cual ya no puede expresarse erótica o práctica o incluso espiritualmente, lo que hace intuitivamente en el arte y los sueños. La represión desentrañal hace posible la expresión; si no la hubiera los sueños y los poemas serían meramente formales. Puede haber forma sin fondo y la prueba de ello es todo el arte formalista y vacío de la última época; pero para que el arte tenga profundidad es necesario que haya como base un sentimiento, cuanto más cerca del origen más creador. Porque el soñar lo mismo que el crear sustituyen al entrañamiento primordial, lo cual condiciona luego al eros sobre todo. El soñar es un sustituto del eros, como dice Freud, porque es el heredero del entrañamiento primordial inmovilizado. Si no hubiera desentrañamiento no habría más sueños y arte anecdóticos, como es en general el arte formalista. Por lo tanto para que esta expresión vital se produzca es necesaria una cierta represión sin que tampoco sea excesiva y una intuición que le da la forma, y el sentimiento desentrañal pueda expresarse. Si el arte es expresión es porque responde a una cierta represión, pero esta represión es fundamentalmente del agente: entonces necesita expresarse intuitivamente ya que no lo hace directamente; creamos más los reprimidos y sobre todo más profundamente; si un artista crease no por necesidad sino por diversión su arte sería superficial, porque no brotaría de la raíz que es (des)entrañamiento primordial. Una gran obra se diferencia de una obra simplemente buena en el sentimiento profundo de la primera; hay muchos buenos poemas, formalmente bien hechos, pero hay pocos dominados por un sentimiento profundo. Poesía lírica es la que busca el manantial; tiene apetencia del origen, no se contenta con la vivencia actual, ha de ir a buscar la fuente, como sucede también en el soñar. "La música no expresa nunca el fenómeno, sino únicamente la esencia íntima, el 'en sí' de todo fenómeno; en una palabra, la voluntad misma" (Schopenhauer *El arte* 305). El 'en sí' mío es mi (des)entrañamiento, su parte positiva y su parte negativa; el

sentimiento primordial es el que hace nacer el poema, es el fondo que hace su forma. Es lo primero que sentía en relación con mi madre y las demás personas que me rodeaban cuando me crié; si se tratase del drama diría es acción/pasión; en la lira se expresa como sentimiento; mi sentimiento más profundo con respecto a mí mismo y a lo que me rodea, ése es el que expresamos en los poemas. "Aun cuando dibuja ladrillos, granito, barras de hierro o parapetos de un puente, pone algo del alma humana, conmovida por no sé qué herida íntima en su aguafuerte" (van Gogh 50); se vale de esos contenidos para expresar esa herida no sabe qué es y necesita expresar. Somos fundamentalmente desentrañamiento y el arte ha de llegar con su expresión hasta aquí. Sólo cuando fue enteramente expresión, en el Romanticismo fue cuando por primera vez el arte busca expresamente y halla el manantial más decidamente que en ninguna otra época. Nuestro dios es el (des)entrañamiento, nuestro arte no hace otra cosa que expresarlo ¿Es nosotros mismos? Es como la semilla, el origen: (des) integración, integración precaria, anhela y desarraiga. La lira esencial desentrañal alcanza el origen, del que a la vez se alimenta: no se trata del deseo ni de culpar a nadie: mi vivencia desentrañal actual. El desentrañamiento de realización imposible, por eso se expresa en el arte y en los sueños y, cuando la socieded esté preparada para ello, en el arte total erótico y místico. Nuestro más originario ser, nuestra más personal acción/pasión, es el fondo del arte desentrañal y total. Y así llegamos a la conclusión de que todos los poetas cuando ahondan en sí cantan lo mismo. "Esta eterna y más profunda esencia del hombre que todo poeta tiende siempre a despertar en sus oyentes, se halla constituida por aquellos impulsos y sentimientos de la vida anímica, cuyas raíces penetran en el temprano periodo infantil considerado luego prehistoria. Detrás de los deseos del expatriado, capaces de conciencia y libres de toda objeción, se abren paso en el sueño los deseos infantiles" (497). Hay una vivencia que el soñar y el poetar hace salir mediante la intuición. Para Freud es el inconsciente, algo amasado en la infancia y que luego se mantiene allá dentro siempre dispuesto a escapar; no sabemos por qué si está en su cubil quiere irse; está encadenado como Segismundo pero sus cadenas son exteriores; estas cadenas son la represión que llega del exterior, pero ¿quién lo engendró? Yo lo hice con mi madre, es el desentrañamiento, no una esencia sino una relación, una dualidad, por lo tanto para aprehenderla es necesario un enfoque bilateral, pero tanto la filosofía como la poesía occidentales modernas son unilaterales: cerrados con llave, abrimos el alma y contamos sus cosas; la cerramos de nuevo. El arte y la filosofía de la esencia o alma es unilateral, pero también mortal puesto que el alma manda sobre el cuerpo. Es arte cosístico, pero dentro no hay tal cosa, ni siquiera hay el tal dentro. La poesía unilateral como la filosofía es mentirosa; desde antes del nacimiento y hasta después de la muerte existir es ser dos o anhelarlo o escapar, pero siempre estamos referidos al dos; uno sólo fue la deidad masculinista y sus fieles. Igual que he intentado hacer una filosofía integral en contra de la unilateralidad secular, también en la poesía lírica lo he intentado en mi obra *Eros y espíritu*, en siete libros, los primeros en la vivencia de la totalidad y los otros más desintegrados: la soledad es un mal y estamos condenados a ella, la poesía lírica puede dolerse o intentar superarla,

pero siempre en la búsqueda de la integración es únicamente en donde se puede morar; desde el anhelo al tedio hay toda una gama posible de vivencias posibles para la poesía. El deísmo es sustancialismo; la filosofía de la vida, un relacionismo; el fundamento del deísmo es el uno; el del vitalismo es el dos. El uno solo puede ser sustancia, el dos es necesariamente relación. En la vida no importa el yo sino mi relación. La vida comienza con un infante/madre, después artista/obra, amante/amada; no importo yo sino la relación que puedo establecer, yo sólo soy eso; por lo tanto el arte hay que verlo también como relación:

El arte buscamos:	el arte rechazamos,
vital	representativa
fondal	formal
esencial	anecdótica
relacional	sustancial
bilateral	unilateral.

Rechazamos el representismo en el arte con más razón aún que en la filosofía, pues la base de la dimensión vital artística es la intuición.

Pretendemos que lo ganado por el Formalismo en cuanto a la forma se complete con el fondo del Romanticismo.

La sustancia o esencia originaria es el (des)entrañamiento, vivimos fundamentalmente en la integración erótica, existencial y religiosa; es también mi riqueza, lo que me impulsa a crear.

Nunca una cosa única, excelsa, divina; siempre la (des)integración que nos lleva al movimiento, tanto en la desesperación como en el gozo. La vida es así de arrastrada y maravillosa. Nada queremos saber de las excelsitudes del alma, de exquisiteces, de esencias que no son más que engaño, cosa quieta muerta.

La poesía pura de lo exquisito del alma está muerta; la pureza es lo contrario de la vida, que es siempre con lo otro; esa otra es unilateralidad, escrúpulo, quietismo, odio a la vida que siempre es compromiso e integración, desarraigo. Mi primo Carlos era así de exquisito y estéril; yo, un niño de barrio manchado de tierra, de palabrotas. La poesía aristocrática, de selectos, formal, mortal, tiene en el idealismo su filosofía, masculinista, aristocrática, de poetas parlanchines de su alma que no es la nuestra. Yo era un niño de la calle, no como mi primo que nunca había jugado, y el centro cerca de ellos con su catedral y su sagrario: abres y ya está el alma, una paloma pura medio axfisiada, dejarla que vuele al palomar, a arrullar y a ser penetrada. Que vuelen de sus almas todas y cuando estés sin ella, te hablaré de mi diosa, que es mi otra mitad, la que nuestra madre nos regaló para cuando ella no esté, la que nos junta, la que quiere ser recibida, la que te necesita, la que hace la vida con lo otro, la bilateral, la que nos hace solidarios, pues solos no valemos nada, me hace de mi nación, de mi cultura entera y también de mi amada. Soy también entrañamiento; soy poeta no sólo por el desentrañamiento sino también por la intuición: dos cosas siempre, por lo tanto esta esencia nuestra es sólo la dación: poesía esencial, la alcanza mediante la intuición la recepción primera, la primordial ¿Yo soy contingente y tengo una esencia que me supera, de la que soy portaestadarte lo mismo que el inconsciente de Freud? Soy más que mi desentrañamiento, soy

(des)entrañamiento, integración a veces entraña y a veces extraña. La esencia humana es el (des)entrañamiento, así comenzamos a vivir y así seguimos y así Freud, con el arte desentrañal, tan importante como él; tenemos pues dos artes vitales y primordiales: la desentrañal y la total, ambos arte vital. El no saber la diferencia entre arte anecdótica y arte vital ha hecho que muchos grandes poetas se perdiesen; todos tienen una gran cantidad de obra anecdótica, van buscando lo primordial pero pocas veces lo encuentran; ni aun en los mejores hay de vital más que un 3 %; esta anécdota es la alienación del poeta y adquiere modos diferentes según la moda, la situación social, etc. Las grandes obras que buscan la fuente, de lo contrario estarían ya olvidadas. La Ilíada es integral, trata del (des)entrañamiento primordial desde el lado de la praxis; es la obra épica más ancha; no es unilateral: sólo combatir, como las que le sucedieron; está siempre la integración erótica como el paraíso ahora perdido y que se ansia recuperar. Y los dioses y las diosas se anchan amorosamente; el eros es su origen y la recorre toda ella y es su fin. Se halla también aquí el desentrañamiento primordial del protagonista. También en *Os lusíadas*, aunque no con la grandeza de ésta, se hallan los dos lados; y es que toda grande obra alcanza la integración, que es la esencia dual del arte. El nombre de 'esencial' nos vale sobre todo para oponerlo a 'anecdótico'; ahora buscamos un arte fondal porque estamos cansados del Formalismo anecdótico; pues ya es el momento de hacernos mayores, dejar esos jugueteos formales y ponerse verdaderamente a crear. Para que tenga profundidad el arte tiene que hacérseme entrañable; por lo tanto hay un arte primordial en el que están involucradas mis raíces uno originario y otro anecdótico, que puede valer sólo como entretenimiento. Para que la expresión sea desde el fondo tiene que ser desde el origen, tiene que tratarse de arte integral; 'esencial' habla de la más escondido y de lo más importante; 'integral' de la dualidad en la que se está. 'Integral se opone a 'unilateral', y 'vital' a 'representativo'. El poema no busca ninguna esencia, nos hace revivir el (des)entrañamiento; la poesia unilateral es anecdótica porno se halla enraíazada en la vida; la anecdótica es unilateral porque esta desintegrada de su raíz, se niega a hacerla o buscarla. Pero el arte integral es dos cosas, mejor dos actividades: la receptiva de la intuición y la dativa del sentimiento; el arte vital es intuición del desentrañamiento primordial, es decir la expresión en imágenes del sentimiento primordial, por eso es mejor arte 'integral' 'esencial', puesto que la esencia es única; es mejor arte 'integral', que me habla también de la igualdad de los dos sexos y que el número dos, que es el de la vida que reina en ella. Podríamos decir también 'poesía' o 'arte vital'; ¿el arte vital es el que expresa la vida? No, porque expresa' es una parte, la dativa, del arte, y la vida no se puede expresar porque es ya expresión y además recepción de esa expresión. Poesia entrañal, poesía vital, fondal, originaria, integral quieren decir lo mismo. Puede haber una poesía lírica que se quede fuera pero a nosotros no nos interesa, llamamos poesía lírica y dramática sólo a la vital. Se puede formar como jugando, hay unos poemas que apenas lo son; nosotros consideramos que pertenecen al reino más amplio de la estética, en donde se haya la decoración, la peluquería, etc.;

entonces ya podemos decir que todo el arte es un modo de expresión del (des)entrañamiento primordial

El arte vital es (des)unión.

Tan importante es la intución como el sentimiento, pues si no hay desentrañamiento la expresión no puede ser esencial, será un sueño anecdótico, y si no hay intuición la expresión no se encauza por el arte ni por el soñar. El arte vital impulsa más la creación que el mundano porque nace desde más profundo. Además del arte expresivo que responde a una represión, hay el arte comulgativo, en el que la represión está olvidada, como si no existiese; es placentero y tranquilo, no es exasperado, como el expresivo, aunque al ser menos profunda la integración que nace de él hace un arte menos bello, pues la belleza es mayor cuando la (des)integración es más honda. El arte no lo hace la neurosis ni el desentrañamiento, hace falta algo más, es precisamente lo que hace artista y es la intuición. Todos anhelamos y todos estamos desarraigados, pero son los poetas los que alcanzan el manantial, los que nos lo enseñan. Todo nos viene de atrás, yo creía que sólo el fondo, pero también la forma; por eso tienen tanta querencia lo uno de lo otro: el desentrañamiento se expresa en imágenes porque es que lo tiene más a mano, porque el infante todavía no sabe representar y en cambio si sabe intuir, por eso están juntos en el soñar y el arte no es más que un remedo, por lo tanto tiene su tesoro en la prehistoria, pero sus problemas son actuales, el desentrañamiento es ahora cuando me angustia no antes, allí sólo se gestó. El arte es más adecuado que la filosofía, la intuición que la representación, para llegar al origen de la vida, porque nos la da en sí misma, en cambio la filosofía no hace más que una re-presentación de ella. No que es la intuición llegue al desentrañamiento y la filosofía no, es que no tiene que ir a buscarla porque está ya allí y el sentimiento si quiere expresarse no tiene más que echarle mano; se puede expresar con esta forma o con aquella, elige la que sirve mejor a sus intereses expresivos. ¿Y donde están estas formas, son como las ideas platónicas? En primer lugar no son sustancias como ellas, son relaciones, y en segundo lugar son el único modo de que el sentimiento se haga proceso, se haga expresión. No es que el sentimiento vaya al modisto a que lo vista con el vestido que mejor le vaya, no se trata de dos cosas sino de una que es el poema o sueño, como un rosal o un limonero, nace asi porque no puede nacer de otro modo, la forma es el modo como se realiza el fondo; no es que él la busque a ella o ella a él, es que él es así, con ella y ella es asi, con él. Cuando yo me fui de Carmen ella lloraba por los rincones, y se preguntaba qué iba a ser de mí: es que ella nos concebía juntos, no podía pensarnos de otro modo; porque yo era su fondo ella mi forma, por eso yo tampoco sabía que hacer con mi existencia solitaria, tenia muchos proyectos que fui abandonando y me puse a hacer en el estudio una cocina que sirvió después para cocinarnos. "El cante tiene su lenguaje, y para sentirlo yo tengo que ponerle unas letras que yo siento, muy mías, muy íntimas" (Entrevista con Antonio Mairena. *País* 15-3-81). El cante tiene unas formas y como yo intento expresarme desde lo más hondo mediante ellas, le pongo el fondo que necesito. Aquí la expresión es lo mismo que el fondo y la forma lo recibe; también podría ser al revés: la expresión es la forma que recibe al fondo: expresión fondal y expresión formal, el primero es el arte fondal y el segundo el formal; nosotros buscamos el fondal, estamos hartos del formal. El inconsciente Freud lo concibe como un fondo que se expresa;

también el sentimiento, es nuestro fondo que quiere expresarse, es un sentimiento-expresión, porque necesito expresar mi sentimiento primordial y porque fue una acción/pasión en el origen, es dación/recepción. Hay unas formas sintéticas, otras aditivas, son las básicas, y otras imaginarias que modelan aquellas. El sentimiento desentrañal se hace poema o sueño así, no 'con ellas' puesto que ellas no existen aparte esperando, son el movimiento y el sentimiento mismos que ellas hacen. Antes del sueño y del poema no puede haber más que una desazón informe, a la que el soñante y el poeta dan forma haciéndolos sueño y poema. Si ese sentimiento confuso queremos hacerlo poema no tenemos más remedio que concretarlo formalmente o salirnos fuera e intentar analizarlo objetivamente: lo primero es lo grato, el fluir gozoso, la poesía; lo segundo es lo forzado, lo artificial, lo penoso, la filosofía. El poeta no quiere saber sino expresarse con belleza, y así como el soñar es siempre fysis, pues no se concibe una forma onírica, por ejemplo, la condensación, buscando el sueño que mejor le vaya, aunque esta influencia inversa existe y Freud la detecta, en el arte hay mucha más libertad, y la forma puede llamar al fondo tanto como éste a aquélla. Tengo que necesitar sacar de mi eso que me daña, que está en lo más hondo, y sólo así el poema tendrá algún valor; todavía hace falta la forma que lo avale, pero sólo desde ese origen es un poema válido. Así poetar es ser infantil y adulto, el fondo más bien de ahora y la forma más bien de antes; antes lo pensábamos al revés, pues puede verse de las dos maneras, y tan importante es lo uno como el otro. El sentimiento hace la intuición, pero a veces ella entra a buscarlo a él con sus imágenes. No es el desentrañamiento sólo lo que hace al poeta, pues si es excesivo lo destroza; poeta es el que tiene la habilidad torera de jugarlo. Con la muleta y el toro, siendo tan importante lo uno como lo otro, nos hallamos en el arte, en el reino de la intución, en donde todo es fácil. "Cada uno de nosotros todo lo sabe como en sueños, pero cuando está despierto, en cambio, todo lo ignora" (Platón *Pol* 277d); si lo represento se me apaga, tengo que dejar que salga él, pero que lo haga formado, sino que se lo quede: así como un sueño integral alcanza el desentrañamiento, lo mismo la creación poética. El arte es la intuición de un fondo en unas formas, el fondo se convierte en la obra mediante la forma, la intuición es la relaciona fondo/forma en la creación y forma/fondo en la recreación; lo más importante es la intuición creadora que es la que hace la relación y la recreadora lo hace en sentido contrario; y antes está el sentimiento: primero es el sentimiento que hace la intuición que hace la integración fondo/forma. En la creación el poeta va relacionando el sentimiento convertido en fondo de la obra con la forma y así va componiendo el poema; las representaciones tienen un valor secundario, pues aquí no hay representar, hay vivir/crear; al mismo tiempo que se vive se hace la obra mediante la intuición fondo/-forma. El sentimiento es lo más importante, lo mismo en la neurosis que en el desentrañamiento: "Lo único en la vida anímica que tiene un valor son los sentimientos, y toda la importancia de las fuerzas psíquicas reside en su capacidad de *hacerlos surgir" (*1309); ésta es la misión de los sueños y *del* arte, se valen para ello de la intuición, pues el arte es, como dice Hegel en su *Estética*, sentimiento e intuición -para Freud sólo sentimiento y represión-; pero cuando el soñar o el arte alcanzan mucha

profundidad, 'sentimiento' es pequeño para expresarlo, el mismo Freud se vale de 'inconsciente', en donde no se trata sólo de sentimiento; Hegel se retrotrae a la Grecia antigua para nombrarlo: "El *pathos*, forma el centro verdadero, el auténtico dominio del arte"*(*2 205); es para él una "fuerza motriz universal del ánimo humano" *(*206). Nosotros lo seguimos en el uso de este término para expresar una pasión que es también acción, pues 'sentimiento' no es a fin de cuentas más que una pasión, que necesita de una acción. No puede ser sólo el sentimiento lo que me lance, tiene que ser una acción/pasión: pazos; además tiene que ser un sentimiento universal, por lo tanto ha de tener alguna relación con la verdad. No existe otra palabra para expresar el desentrañamiento, porque nos habla de una vivencia profunda y universal. 'Sentimiento' sólo vale como iniciación de la obra, pero ya en ella, como fondo, tiene que ser un sentimiento fuertemente dativo, de dentro afuera, que la forma modele; podría pensarse que el pazos rebasa la poesía lírica, en la que el sentimiento no puede acrecentarse tanto como en el proceso dramático, sin embargo los grandes poemas -H*imno a la Belleza*, la *Negra sombra*- lo alcanzan, como también las sinfonías musicales -la *Quinta* o la *Sexta* de Beethoven- y las demás artes: *Los fu*sil*amientos*, *El beso*. El fondo de una obra vital tiene que estar enraizado en lo más profundo, que es el (des)entrañamiento primordial, y no existe un término que exprese ese sentimiento, que hemos experimentado en estas grandes obras; cuando se trata del arte desentrañal es asi como hay que nombrarlo: una pasión que es más que pasión; así llaman también los textos bíblicos a las últimas vivencias de Jesús. Ese sentimiento profundo, que Hegel pedía, sólo lo puede hallar el arte vital: así se juntan verdad y belleza. El sentimiento, es la dación de la intución, con el entendimiento que todavía la aumenta más; y si la dación crece, también lo ha de hacer la recepción. El arte vidal es sentimiento-entendimiento/intuición o al revés, una intuición que se vale del sentimiento-entendimiento para crear sus formas. El sentimiento y el entendimiento entre sí no es que se integren dualmente sino que la intuición se vale de una mezcla de los dos, van mezclados en el torrente profundo del desentrañamiento. El arte de la vida está hecho de sentimiento y verdad; lo originario son los avatares de la integración primera, empecé a realizarme como persona entonces y ahora soy el resultado de sus facilidades y dificultades; entonces se estaba en un revoltijo de acción y pasión, muy diferente a sentir en un concierto o actuar en una operación quirúrgica. Se hallaba uno en una especie de batalla amorosa, en una integración que unas veces era dialéctica y otras análectica, pero siempre integración, nunca la unilateralidad de la poesía actual. Eso es lo que empezamos a ser y lo seguimos siendo: integración más o menos posible o imposible; es lo que refleja la poesía si es honda, porque es lo más trascendental que se ha vivido.

"Este buitre voraz de ceño torvo
que me devora las entrañas fiero
y es mi único constante compañero
labra mis penas con su pico torvo.
El día en le toque el postrer sorbo
apurar de mi negra sangre quiero

que me dejéis con él solo y señero
un momento, sin nadie como estorbo.
Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía
mientras él mi último despojo traga,
sorprender en sus ojos la sombría
mirada al ver la suerte que le amaga
sin esta presa en que satisfacía
el hambre atroz que nunca se le apaga"(*Po*es 1 311)

Este poema, aunque encorsetado por la rima y el cuento de las sílabas, es vital puesto que la intuición le puede a la representación, y es (des)integral creativa y artísticamente puesto que hay en él una integración fondo/forma (desentra-ñamiento/símbolo) y otra vida/conciencia, en cuyo desarrollo consiste el poema. Nuestra esencia es la dualidad vital, pero a veces moramos en la mortal, que es con lo que se crea aquí: una muerte que origina esta vida del poema. La sabiduría que hay en él no es representativa sino vital, sentida y no representada, la intuición y no la representación es aquí la reina. Éste es el entendimiento que es también sentimiento. La sabiduría no se halla en el decir qué es lo que le pasa al poeta; le da forma a un sentimiento sin ella sería una desesperación informe. Hay un fondo claro: la ruptura de mi persona en dos partes que se odian a muerte; no hay sin embargo ningún 'esto es tal cosa', ningún juicio. Sólo hay la conversión de una vivencia informe en otra formada. No podríamos decir que se trate de poesía 'esencial'; la esencia es mentira; los que reducen nuestro vivir a una cosa, a un alma y la ponen aquí o allí son los enemigos de la vida; no podemos llamar a esta poesía 'esencial', haríamos una poética del 'es' representativo, y sería reducir la vida a cosa para no vivir; aunque la escondan en una caverna o digan que es el manantial, sería cosa. La vida es actividad: 'poesía vital' o 'integral'; las esencias no son mas que la sustancia vergonzante, para ellos. Poesía 'esencial' opuesta a 'anecdótica', y después ir mirando: '¿tú llegas a la esencia?' '¡tú, no!'. Este poema de Unamuno no alcanza el (des)entrañamiento, precisamente clama porque no lo tiene. ¿No es esencial? Es vital, busca la raíz del vivir y lo hace con la desesperación del que sabe que no lo alcanzará; no es esencial, no dice 'yo soy integración primordial', pero aspira a ello. Es una poesía esencial contraria a la poesía pura, la esencia no está en la forma sino en el fondo: alcanza el meollo del vivir, la raiz dañada, la enfermedad existencial del desarraigo se vuelve contra sí mismo; la existencia como una planta de raíz podrida sólo vive ahora en el autodevorárse. La vida es lo que le falta a este existente enajenado, que es un poema vital por mortal. Nace del sentir de la muerte en que se halla su existencia. Que solo puede vivirse en la muerte, en la desintegración vital; no hay aqui la esperanza del morir, un desesperado que se revuelve contra si mismo para vengarse de la vida. Hablar de 'esencia' en este poema sería ludibrio; no hay ninguna cosa dentro, hay una lucha feroz; no podemos llamarlo 'esencial', tenemos que descartar tal palabra para la poesía que buscamos; 'vital', sí; 'integral', también; 'desentrañal', también. Sería demasiado falso decir de un poema que es esencial, de otro que es anecdótico; no hay esencia, no somos cosa, somos actividad más o menos desesperada. Vital,

integral, fontanal: de la muerte nace la belleza. No iré por ahí buscando 'la esencia", una cosa. Que el poema no se quede en lo anecdótico, sí; que no se aliene, pero que entre dentro tampoco, no somos sagrarios: muestre el gozo o el dolor de vivir, sí. Nada de ir buscanado la esencia escondida, pues no hay tal cosa. Le ponen un nombre, dicen que la han hallado y ellos son los sabios o los santos. Todo poema tanto si se pierde por el mundo como si está en pelea consigo mismo, con tal de que haya en él un rastro de vida será nuestro. Que

no se quede en la forma ni en la anécdota será la única exigencia; nada de esencias, la esencia es la pepita o el alma que no tenemos; somos acción/pasión, no una cosita quieta allá dentro y muerta. La verdad y la belleza andan juntas; si no hablo de lo que verdaderamente soy jamás podré alcanzar otra cosa que belleza aparente; cuanto mas profundice en mí mismo -Kafka, Joyce- mayor será la belleza de lo que alcance. "La poesía es lo real absoluto. Mientras más poética es una cosa, es más verdadera"*(*Novalis en *Bé* 259). El sentimiento originario puede comprenderse y sentirse; la verdad la estudia la filosofía y con una vivencia, la poesía. Desde la filosofía sabemos qué es; ahora en la poesía tenemos que ver cómo se siente. Si el arte fuese tan ingenuo como el canto de un pájaro no nos plantearíamos ninguna cuestión sobre su verdad o su falsedad; pero esto sólo puede suceder en el arte total. El arte expresivo puede ser verdadero en cuanto al fondo, porque va al origen; en cuanto a la forma podría ser bello o no, depende de su ligazón. Crear no es buscar en mí; es salir, darle exitencia a algo que antes no había: una estatua, una sinfonía; es un sentimiento que se expresa en un poema, expresión formal de mi sentir. Pero esto no impide la verdad: "Únicamente el arte puede lograr hacer objetivo con validez universal lo que el filósofo sólo alcanza a presentar subjetivamente" *(*Schelling 426). Pues "la bondadosa Naturaleza ha dado al artista la facultad de exteriorizar, por medio de creaciones, sus más secretos sentimientos anímicos *ignorados incluso por él mismo*, y esta exteriorización nos conmueve profundamente sin que sepamos de donde proviene tal emoción" *(*Freud 1603); hemos de ver a grandes poetas diciendo precisamente en verso estas mismas cosas; sus más secretos sentimientos en una exteriorización como el soñar, lo cual nos permite afirmar que crear es desenmascararse. Lo más verdadero es lo que se poeta o se sueña, siempre que el poeta sea honesto; es más digno de creer lo que el poeta expresa en un poema que lo que representa en una carta. "El núcleo de una gran composición poética es irracional, inconmensurable" *(*Goethe en Dilthey *Poé* 162) ¿Cómo se puede juntar esa irracionlidad con la verdad que busca el arte? El desentrañamiento lo han hallado los poetas no mediante la representación sino intuitivamente, no buscando la verdad sino la belleza. Pero la intuición no puede hallar ninguna verdad, no sabe del 'es' representativo. La intuición nos lleva a una vivencia que la representación jamás llegará. Por lo tanto el arte vital es tan verdadero como bello. Llegaremos a la conclusión de que todos los grandes poetas cantan lo mismo.

Crear es expresarse, por ejemplo, mi soledad en este árbol torturado: en él están indisolublemente juntas una dación que figura el propio árbol y una recepción a la que se supone llama con su tortura; se establece así una dialéctica que es el movimiento del poema, hasta alcanzar o no la paz. Un poema es un

proceso dialéctico de una dación y una recepción; con la expresión tengo la dación, pero me falta la recepción que, como hemos visto, no puedo lograr con la comunicación real; pero sí con una ideal, que se pondría en el mismo modo del poema, que jamás alcanza la realidad, que se mantiene siempre en la idealidad. Regresar al mundo con el arte es imposible: aunque tenga éxito, con el arte mismo no, la creación se mantiene siempre en la idealidad. Como el infante juega: son juguetes las casas, las obligaciones... Lo único real es lo que él siente. La representación capta objetivamente lo real; la intuición se expresa subjetivamente en lo real. En la representación nos salimos de nosotros a lo otro; en la intuición nos mantenemos en la subjetividad; por lo tanto la intuición nos permite expresarnos pero no captar representativamente lo otro. La intuición es una acción/-pasión real como la representación o la sensación, pero su realización tiene lugar en una materia determinada separada del mundo real o en un submundo que no es el real. La intuición es salir de mí al poema, es mi yo objetivado; no es captar una realidad objetiva, es expresión de mi mismo por medio de colores, versos, etc. 'El estado soy yo', se dijo, pero eso no es posible en la praxis; en cambio el poema si soy yo, porque en el arte no se sale de él. Hay un arte real: mendicidad, boda, etc., pero es demasiado pobre. Hay otro total en donde la realización se convierte en totalización; el ideal -como el soñar, como el juego- puede ser catártico, pero no alcanza la vivificación como él. Una acción/pasión es realización cuando se produce no en un submundo -sueño, locura, juego, arte- sino en la realidad de todos; mi hija tiene catorce años, va al colegio: ojos de vampiresa, una máscara de pintura; a mí me gustaria que no lo hiciera, pero no puedo impedirle que se realice de esa manera. Esto supera la expresión, está en el mundo de todos, con sus compañeros de clase, etc. Diana se realiza, pero no se expresa tan hondamente como yo poetando en Gredos. El precio que tengo que pagar por mi libertad es la idealidad, y lo hago con gusto. La realización es más ancha que la expresión, pero ésta es más honda. Ahora podemos admitir además de la comunicación vaga con el lector también una comunicación íntima dentro del poema, pero sólo ideal. ¿Y cómo se puede admitir que el lector viva algo semejante al poeta, si el poema no es real? La expresión sigue siéndolo y el sentimiento, y el lector puede identificarse con ambas. También los sueños aunque ficticios en cuanto a la anécdota soñada y en cuanto al mundo, son reales en cuanto a la expresión. El sentimiento es real, en lugar de jugarlo en la praxis y en el mundo lo hago en la intuición y el arte. El arte es esencialmente expresión, la irrealidad es una limitación de la expresión que, para ser absoluta, es necesario que sea en un mundo ideal. En el arte es ideal la comunicación pero es real la expresión, el sentimiento y la intuición -si se pretende un arte verdadero y no un pastiche; es por lo tanto real el sentimiento y es real también la intuición. Lo ideal no es más que medio y es lo que permite al arte absoluta libertad; no toca vuestro mundo, no tengáis miedo, y como nosotros a vosotros, dejadnos también en paz. "No tropieza aquí con la dura oposición de lo real, tiene abiertas las posibilidades ilimitadas de lo posible no real. Aquí sólo es válida su ley que dicta e impone al dar forma a su elemento" (Hartmann 50). Pero ahora vemos que decir que el arte es expresión es incompleto, es mejor decir que es *d*esu*nión*, lo cual permite comprender

mejor el proceso dialéctico artístico; la expresión no puede moverse porque no es más que un lado de la integración, en cambio sí la desunión, que desde uno busca el otro. El fondo y la forma son los dos lados de la integración dialéctica que es un poema, si falta uno de los dos no hay poema aunque lo parezca, aunque tenga versos exquisitamente labrados; no lo es porque no es un proceso sino un parón, que no es vida; es como un muñeco respecto de una persona. La poesía de la desunión es un escalón más alto que la expresión; hay en ella un tú casi alcanzado; no es posible más, porque si la unión estuviese alcanzada el poema no tendría posibilidad de movimiento; en la desunión hay un movimiento de acercamiento o de nostalgia o de desesperación; además la unión lograda no es posible en el poema ideal y sí en la fiesta del arte total, porque es real. Para que un poema sea algo más que un haiku japonés tiene que ser desunión, y esta afirmación es una conquista o una superación que hace el arte vital, que no se conforma con una expresión unilateral y por lo tanto inmóvil y por lo tanto mortal, sino que exige que una obra de arte tenga fondo y tenga movimiento y que por lo tanto supere la expresión con la desunión. Hay un arte unilateral sustancialista, introvertido, que no es desunión, como hay una filosofía del yo solitario, que jamas podrá alcanzar el tú; existe incontaminado, purista, en el fondo no es otra cosa que mutilación, denunciando su propia pobreza su error. Esta desunión que buscamos respeta el carácter de integración genérica del arte, no pretende pasar al otro lado en la propia creación, sabe que no puede alcanzar la integración dual del eros, ni siquiera la espiritual, que es también unal y sin embargo llega a la recepción real y el sosiego consiguiente; la única recepción real del poeta hemos visto que es el poema, que sustituye a la amada o a la recepción espiritual; pero el sentimiento, es lo que constituye el germen del poema y su fondo en la obra misma es real, y no lo desvaloriza la idealidad de lo demás que, por otra parte es la que garantiza su posibilidad. El poeta no alcanzará jamás la realización de su desunión en la poesía; para ello tendría que bajarse del poema, ir a su amada y enamorarla o guardar el cuaderno y el boli y ponerse a orar. El espíritu es unión, puesto que en él hay integración realmente y se alcanza la pérdida del yo en un tú aunque unal, real. El arte es expresión formal (intuición) de una desunión, referida más o menos lejanamente al desentrañamiento primordial; la intuición de una desunión remeda la primordial; la poesía lírica -o simplemente 'lira'- es la expresión próxima o remota de mi desentrañamiento; la dramática o drama es también la expresión de mi desentrañamiento que en lugar de expresarla en primera persona lo hago a través de un agonista y un coro. El conflicto está en el origen de nuestra existencia y viene generado por la ambivalencia de la integración primera, porque además de comunicarnos queremos expresarnos. Si fuésemos comunicación pura no existiría lo diferente, todo igual de monótonamente comunicativo sin nada de arte, que no podría existir al no poder expresar una desunión inexistente. El arte es siempre (des)unión explícita o tácita; a veces lo dice en imágenes y a veces lo hace directamente. Toda obra de arte es desunión bien en el fondo bien en el sentimiento; pues de lo contrario sería expresión o imitación. Veamos el caso más difícil, la Venus de Milo: no es imitación, pues se trata de una idealización

de la belleza de la mujer; si es idealización es expresión de un anhelo de belleza; si anhelo, desentrañamiento; si desentrañamiento, desunión. La poesía y el arte en general es la expresión formal -intuición-de una desunión o la intuición de una desunión que puede ser dual o unal y se refiere de manera expresa o tácita al desentrañamiento primordial, por lo tanto la poesía lírica es intuición desentrañal. Siempre tiene que haber algo de desunión en procesos lírico, dramático, musical, plástico, etc.; la obra consiste en aumentarla o disminuirla. Ello quiere decir que la vivencia primera (des)entrañal condiciona el resto de nuestra existencia, y los sueños y el arte son el reflejo de este nuestro origen desentrañal e intuitivo, tan importante es lo uno como lo otro, para formarlos. La creación es la intuición de nuestro desentrañamiento, y como ambos, desentrañamiento e intuición son infantiles, es en la infancia en donde está el origen del soñar y del crear. Entonces no había el extrañamiento de la representación y la conciencia, pero sí el sentimiento, que no sabía representar, por eso ahora los sueños en imágenes, que sentía inconscientemente. ¿Volvemos a la infancia al crear? Hay dos aspectos: a)evocación; b) expresión. Algo actual me evoca aquello y a partir de allí me expreso actualmente. Actúo infantilmente, pero el infante es instrumento. ¿Quien se expresa en la expresión de la intuición? Mi yo actual acrecentado infantilmente. Tienen que ser los dos, el poeta no puede dejar la adultez como un cadáver y emerger infantil; por eso el (des)entrañamiento es vivificante, porque la creación es desde el origen. No es verdad que el soñar nos convierta en infantes, volvamos al paraíso. ¿Por qué nunca lo alcanzamos? El eros y el arte total erótico y místico lo recuperan, en cambio en el sueño sólo sabemos hacer arte de su ausencia. El soñar y el arte son expresión formal del (des)entrañamiento primordial visto desde la edad adulta. Nos servimos del origen desde el desentrañamiento actual. Éste apenas estaba, aquel mínimo es visto desde el actual máximo, como dos líneas casi juntas que al comienzo se van separando. Sueños y arte: expresión de la separación actual desde la infancia. Pero ¿por qué los sueños y el arte son expresión de un desentrañamiento que entonces era mínimo? Porque lo que adquirimos de la infancia no es el desentrañamiento mismo, que es adulto sino la manera intuitiva de expresarlo, pues eso sí es infantil. El soñar y el arte son la intuición antigua de un sentimiento actual; yo ahora no podría intuir mi sentimiento, por eso me valgo de otro antiguo que conservo ya con su intuición. Ahora no sé que más representar y me moriría de representación y de conciencia si no viniera en mi auxilio el niño que hay en mí, que sabe expresarse intuitivamente. Arte vidal, el que procede del origen y expresa mi actualidad; el infante no necesitaba crear vitalmente, se contentaba con jugar anecdóticamente; el arte profundo exige brotar del manantial del (des)extrañamiento y quiere ser actual: no puede ser más que erótico, místico, en sentido positivo o en el negativo, existencial que pueden expresar este desentrañamiento mío. Pero es infantil el fondo, puesto que el sentimiento actual no hace más que recordar el antiguo; y entonces todo se hace desde allí hacia acá. Mi sueño de la escalera: este sentimiento hizo surgir aquel otro de cuando la subía de niño, yo soñaba que era aquél no éste; por lo tanto esta escena me lleva a aquélla y es aquélla la que expresa ésta. ¿Yo era niño o

adulto? Toda creación es recreación; como dice Freud, lo actual se carga con lo antiguo y entonces se expresa esto con la fuerza de aquello; el sentimiento aquel es más profundo éste, le sirve de cebo; entonces no es verdad que el fondo sea actual. Una obra de arte que no tenga aquel fondo, que no provenga de allí no es más que superficialidad, no te coge, es anécdota, te deja indiferente. ¿Por qué en la adolescencia *Hamlet* me impresionó de tal manera? Porque con él yo despertaba de mi anhelo; no es que no lo tuviera antes, estaba viviendo en él pero la obra me llevó al manantial, a cuando lo sentí por primera vez; es como si una enfermedad crónica volviese a ser aguda. Probablemente una lectura o una vivencia actuales hizo lo mismo en Shakespeare y le impulsó a escribir la obra en la que la herida antigua se puso a cantar. En la creación la infancia sobreviene con su intuición y su sentimiento, siempre tanto los poetas como los poéticos han hablado de ella como fundamental: "Un leve pesar, un menudo goce de niño desmesuradamente aumentados por una exquisita sensibilidad, se convierten más tarde para el hombre adulto, incluso a pesar suyo, en el principio de una obra de arte... el genio no es más que la infancia" (Baudelaire *Has* 191-2B); "El hombre genial tiene ya desde niño una vida más intensa que la de los restantes niños, y mientras más genial es, más fácilmente recuerda su primera infancia" (Weininger 126). Recuerdas cuando extrañas, recordar la infancia indica que fue desgraciada, la felicidad sobre todo en la niñez no deja ningún resquicio de conciencia para poder acordarse después. Veremos en la segunda parte cómo el desentrañamiento infantil hace al poeta; lo que le lleva al desentrañamiento o a la infancia es sobre todo un sentimiento de totalidad que tiene que haber existido entonces. El arte expresa la desunión tomando como fondo el eros: en mis conflictos eróticos estoy expresando los entrañales; el poema exige siempre la desunión, y la erótica es la más importante. No hay ningún poema erótico que hable sólo de los gozos del eros, tiene que haber conflicto para que la lira o el drama sean posibles; la poesía lírica se engrandece de manera inconmensurable expresando el desentrañamiento primordial. El eros enteramente entrañal pide la realidad de la totalidad, en cambio para el desentrañal sería estorbo, porque sería parón y el poema necesita salir de ese aburrimiento. ¿Y un enamoramiento que vaya creciendo hasta la consumación? Tampoco vale para el arte ideal, esas cosas hay que verlas, el eros se acrecienta por el contacto de los cuerpos, y en la idealidad no los hay. ¡Cuantos poemas hechos en la playa he destruido yo! Veía la dulzura de unos senos y me encandilaba y me ponía a la faena; sólo cuando lograba hablar de mi soledad respecto a ellos, etc., es decir cuando aparecía la desunión el poema era posible, pero entonces apenas necesitaba el modelo; en cambio en la fiesta de la totalidad serían gloriosos; lo que sentía contemplándolos era incapaz de trasladarlo al poema, era ciego y no veía lo que yo en aquel momento. En la creación estoy expresando con la actualidad el origen, por lo tanto: a) actualidad; b) origen; c) actualidad originaria: esta es la marcha tanto en el eros como en el arte. Cuando intento una obra, ha de tener que ver con mi herida desentrañal, que es la fuente más profunda del arte; hay en nosotros un manantial de sentimiento y belleza, en todos los artistas está, si aciertan a crear desde él su obra será bella y profunda. Es también la fuente del eros y también

del espíritu, y el arte tiene que valerse de esas vías para alcanzar profundidad y como la intuición ha de ponerse a su altura en la integración, también belleza. En el eros veo a mi amada desde mi herida; en el espíritu veo a mi diosa desde ella: a las dos les pido que me la sanen, que la mitiguen, que halle con ellas la paz. Las amo porque mi sufrir las necesita, y también el arte me recibe. De las tres amadas es la espiritual la que más me consuela. Mi mujer exige y la obra también; pero mi diosa es recepción absoluta. El desentrañado sólo puede intentar integrarse con el eros y el espíritu, pero también con el mismo arte; muchos poemas desentrañales solo ofrecen la integración creadora a la desesperación del poeta: poemas que llamaremos existenciales, en los que parece no hay desunión, sólo hay expresión solitaria, pero es soledad que clama por la integración. En el eros estoy vegetando en el desentrañamiento antiguo, pero cualquier accidente me lo aviva. La actualidad es erótica con base infantil a veces emerge y se adueña de todo el tinglado. Estoy como en un soñar desfondado a que veces adquiere fondo. La vivencia desentrañal en la infancia no la vivía y ahora sí, puesto que entonces no la soñaba y ahora sí, es una carga que yo le he añadido. ¿Entonces por qué necesito que sea infantil una vivencia para que sea fuente de una obra? Necesito la llaga que existe desde entonces, pero que de niño no me dañaba. Es como si ahora adquiriese una grandeza que antes no tenía, puesto que un niño pequeño no puede vivir la intensidad que tienen para mí ahora, por ejemplo los celos: me hacen incluso capaz de matar a los culpables. ¿Qué es lo que le da tal resonancia? Es como si ahora fuera un niño desentrañalmente gigantesco. Por eso me parece que el desentrañamiento es enteramente actual; es actual el engrandecimiento, pero el germen está allí. Cuando se pone en contacto la desunión vivida ahora con el desentrañamiento infantil aquella se acrecienta, mi sensibilidad se pone a flor de piel, estás tocando algo muy sensible que puede estallar. Existe pues una llaga semi olvidada que se puede resucitar. Cuando una obra la trata tanto desde el punto de vista del agente como del paciente, me atrae: me interesa mucho expresarme ahí, me place; no es como un trauma que necesite olvidar; al contrario, es algo que necesito expresar una y otra vez, no me cansaría de revivirla, a ver si se me aplaca. Es como algo parado, me duele porque está parado, y al activarlo descanso. Una represión -pero desde dentro- necesita expresión. Cuando una obra de arte toca una represión mía -probablemente no haya más que una- me interesa, me emociona, como el Hamlet visto por mí en el cine en la adolescencia: me identificaba con el personaje, adoptaba sus posturas, mis compañeros en el instituto se decían observándome: 'mira, Hamlet'. Pero ¿por qué lo que en el eros me daña en el soñar y en el arte me regala? Porque en el sueño y en el arte lo revivo de otra manera, y la belleza seguramente también influye. Lo vivo desde la intuición no desde la representación; juego a vivirlo, como en un psicodrama: estoy protegido por la idealidad es que liberación de la necesidad real. Juego al desentrañamiento, no es mi herida real la que se activa -en el eros sí- sino otra que la imita. El soñar y el arte imitan o expresan mi desentrañamiento; no se trata del verdadero, que sangraría, sino de una imagen suya. El verdadero seguirá y me hará sufrir; ahora estoy en el poema o en el drama, me ayuda a conocerme si se trata de un arte veraz, me relaja en mi

tensión, me ayuda a la resignación; éste es el valor catártico del arte cuando es profundo. Por eso podemos decir en general que el arte es la expresión formal de un desentrañamiento. Puesto que aunque es ideal, la desunión es real, tanto el arte como los sueños son el medio más adecuado para alcanzar el fondo desentrañal y expresarlo. El sentimiento desentrañal necesita expresarse, y cuando lo consigue, una gran paz. El arte expresivo y desunítivo al faltarle la realidad del otro lado, al carecer de recepción real, no puede ser vivificativo como el eros y el espíritu y sólo es catártico. Todo poema es, en mayor o menor grado, ansia de unión, desentrañamiento, anhelo; y también desarraigo considerándolo como lo que efectivamente es: un entrañamiento más separado o imposible, o una lucha contra él. Considerándola como desunión la poesía y el arte en general superan la pobreza de la unilateralidad que actualmente comparten con la filosofía; me acercan lo más posible a la unión, pues también el arte ideal, no sólo el total, busca la totalidad. El arte como expresión estaba lejos, pero como desunión se acerca mucho a ella. El arte tiene dejar la unilateralidad de la expresión y pasar a la bilateralidad de la unión. ¿Qué le importa a la gente lo que te pasa a ti, incluso qué te importa a ti mismo si mucho de lo que piensas de ti te viene impuesto por el medio? La vida es integración y la felicidad está en la totalidad, que nos acerquemos a ella lo más posible, eso es lo que importa. Toda la poesía es desunión, responde a un más o menos soterrado desentrañamiento; toda es (des)entrañal en un grado menor o mayor, toda integral. El eros en el arte es la manera más sencilla de expresar el desentrañamiento que nos impide la unión, y el arte ha de intentar removerlo para, aunque le sea imposible al ideal, intentarlo. Hemos pasado ya la época de la trascendencia deísta; la totalidad es inmanente y el arte nos ayudará a conseguirla. El arte como los sueños es totalidad frustrada, pues que lo sea, si no nos la puede dar del todo que nos ayude a conseguirla. Un poeta es tanto más grande cuanto más se acerca a esa imposible totalidad, que nos hace retornar a la primordial; podemos pues hablar también de una totalidad ideal, una poesía total ideal. Si el arte es vidal busca el entrañamiento primordial aún desde la idealidad, pues hay también una cierta totalidad así artística que se vale del eros y del espíritu. El héroe de Melville vivía en el desarraigo, pero desde él la intentaba, aunque supiera que era imposible no cejaba; las tragedias clásicas, el *Quijote,* etc., se hallan en esta lucha imposible que es la hace la grandeza del arte. En las artes plásticas intenta esta aventura Picasso con su serie de grabados sobre minotauro, el pintor y la modelo, y sobre todo Van Gogh, que se vale de la integración tierra/cielo especialmente en sus últimas obras. Así como Platón es el filósofo del anhelo y en Hölderlin o Rosalía Castro de la poesía, el pintor es van Gogh; tiene maravillosos cuadros anhelares en los que él se identifica con la tierra y el cielo es la recepción; son cuadros de plenitud entrañal, de éxtasis, de la plenitud vivencial que sólo hallaba pintando; cuando regresaba al mundo volvía a la soledad. Anhelaba también en los crepúsculos: la tierra o la mar en sombra y el cielo iluminado. Otras veces el cielo de noche con luminarias, y la tierra busca la manera de encaramarse a él. En el platonismo católico unilateral las almas suben a perderse arriba, pero el cielo no se integra con la tierra y en cambio en van Gogh es lo que se busca

tanto fondal como formalmente. Se trata de este cielo real, los árboles bailan para encandilarlo, y entonces se hace femeninamente erótico y muestra sus magnificencias. Los olivos con sus arabescos intentan enamorarlo con su movimiento que contagia a las montañas y éstas al cielo, incluso las casas se entrañan también deshaciendo sus esquinas; sólo se encuentran extrañas las personas, desentonan y se hallan fuera de esta fiesta y tienen que dar saltos para escapar de esa totalidad que logran abrazados la tierra y el cielo. Se rompe con la representación se vive en la intuición o la intuición invade el mundo y desborda sus límities. En la *Alameda* los árboles se entrelazan gigantescos, en 'Empedrado´ se intenta que unos obreros no lo desbaraten todo. En este mundo ebrio la gente va a sus asuntos como si nada sucedira. El cielo y la tierra se confabulan en contra de las personas, tienen que sortear enormes peligros para poder habitar en un paisaje así; las personas quedan fuera a causa de su representación intenta que cosificar la vida que les es extraña. Son la única muerte que hay en estos cuadros finales: también serán extraños entre ellos puesto que sólo se pueden representar. En *Camino de cipreses* el camino beodo no puede sostener a sus viandantes, ignorantes del vendaval místico que los envuelve, del que participan el trigal, un edificio lejano y los cipreses, sobre todo uno en primer término que se alza para unirse al cielo, de donde parte arremolinado este vendaval al que la tierra responde con una pasión mayor que la que lo origina. En *Noche estrellada*| un viento celeste en remolinos, rodea a los astros, encandila a la tierra, mueve montañas y árboles a su compás y levanta cipreses y torres para participar en esta unión en la que el cielo canta y la tierra baila. Él la encandila y ella se alza y danza. Pero no toda la tierra se integra en esta orgía, la parte mundana sigue su existencia ordirnaria, sólo la torre se alza haciéndonos ver que se trata del espíritu. Es un ciprés solitario el único que convertido en oscura llama se alza y alcanza. La luna es casi un sol y las estrellas enamoradas son los senos y las curvas que invitan al ciprés a levantarse más y mas. Es una vivencia de éxtasis entre erótico y místico-, el pueblo yace en la oscuridad, aunque también a él le llegan las ondas de este cielo como una mar. Las montañas han subido para buscarlo, pero es el ciprés en el otro extremo el que lo alcanza. Parece que hay una mayor embriaguez y éxtasis en el *Camino* en *Noche*, pues es más terreno y parece que el mundo anda beodo dando traspiés. En *Noche* un orante es imaginado por el ciprés en coito con un cielo femenino en celo. *Camino* es como un macho con el que el cielo todavía no se atreve. Todo ello antestado hacia el espíritu. La tierra es la dación y el cielo la recepción, por eso en el cuadro último, cuando el cielo no lo recibe el pintor se mata. Unos días antes había hecho un cielo azul inmenso enteramente integrado con la tierra, amorosa de azules y verdes con un sol oculto en unas nubes que ilumina la parte más activa, unos árboles: el resto es extensión de azules arriba y de verdes abajo: podría haberlo titulado 'entrañamiento', 'paz'. ¡Cuántos cuadros, que son como grandes poemas tendría que haber pintado! Pero unos días después el cielo lanzó sus cuervos sobre una tierra despavorida, y el se pegó un tiro. Estos cuadros son poemas anchos y hondos en los que su existir escindido intenta desesperadamente integrarse; la tierra y el cielo son el infante y la madre en abrazo entraño; la integración adquiere a veces el

protagonismo, pero al final despiadadamente se convierte en desarraigo, el cielo con los cuervos agreden a la tierra atemorizada que es él mismo contra sí mismo. En su proceso artístico hay la perversión que hemos de ver constamente en los poetas: del anhelo al desarraigo. La última obra puede también ser imagen de una integración imposible de mar tempestuoso -el trigal- y cielo negro de tormenta lanza los cuervos como truenos negros. En la praxis no halla recepción, en todas partes solo, no hay cielo que acoja su tierra en desesperación, lo que tenía que recibir lo acecha y acosa. Siempre el cielo ha sio el símbolo de su anhelo; ahora él está en la desesperación -trigal atormentado-; necesitaría un cielo benigno, y no obtiene más que éste feroz. Lo que debiera ser el cielo es una mar negra azul que echa sus cuervos hacia la tierra, y ella se aleja a la oscuridad, mientras el trigal alarida con el viento. En el centro un camino se detiene asustado en medio del fragor. Esta ansia de entrañar la tierra con el cielo es porque en sí mismo esta desentrañado, y como ese desentrañamiento le resulta doloroso necesita que se realice en el cuadro; la obra lo recibía antes como una madre. Pintar era para él casi como orar: regresaba a la infancia, al desentrañamiento originario, como Unamuno con *El buitre*; también él quería entrañarse desesperadamnte pero le era imposible: desarraigo unamuniano, anhelo en Shakespeare, ahora también en van Gogh, que acaba en el desarraigo de los cuervos. "El artista... parece estar bajo la influencia de un poder que lo separa de todos los hombres y le fuerza e expresar o representar cosas que él mismo no comprende del todo y cuyo sentido es infinito" (Schelling 415). Van Gogh pinta totalidades irreales y después se suicida; Goya pinta la desesperación de la más cruel separación: los ejecutores y sus víctimas, todo lo demás es acorde. Los dos hacen una pintura integral. Si las uniones que Van Gogh halla en la pintura las hubiera logrado en el espíritu no se hubiera matado, y es que el arte es irreal, en el arte no te puedes realizar, por eso el decía que la del hogar era la verdadera vida; pero él vivió en el espíritu de joven y no le satisfizo, buscaba la belleza que es irreal; mientras pintaba sí, pero cuando se salía del cuadro, el mundo le esperaba con su soledad. El arte de van Gogh es unitivo, pues pretende la integración y la totalidad. "Porque yo tengo del arte y de la vida misma, de la cual el arte es la esencia, un sentimiento tan vasto y tan grande, es por lo que encuentro chocante y falso que muchos oficien de académicos" (74); el academicismo actual es el formalismo.

'Lo infinito en lo finito'.

Cuanto más subjetiva es una filosofía o un arte más fácilmente se halla el desentrañamiento en ella y eso es lo que pasa en la época moderna con el idealismo, lo hemos visto en *Vida* respecto a Hegel y a Schiller; vamos a verlo ahora en Schelling, cuya filosofía intenta convertirse en arte para lograr la integración que su representación no alcanza. Este filósofo tiene del arte una concepción muy elevada: "Toda producción estética parte del sentimiento de una *contradición infinita*, luego el sentimiento que acompaña a la culminación del producto artístico ha de ser también el *sentimiento de una satisfacción semejante"*(*Sist* 418). Lo primero es lo que defendemos aquí como arte esencial: el que parte del desentrañamiento; nuestra discusión con él se planterá sólo sobre lo segundo. Esta "contradicción infinita es condición para la producción estética" (419) es el desentrañamiento que es también inacabable, no existe en la existencia humana otra. La infinitud es carencia de finitud; la finitud es sosiego y la infinitud inquietud. Lo finito es lo redondeado, lo acabado y lo in-finito lo incompleto. La vida es un proceso finito, con su avivamiento, su viveza y su amortecimiento, toda existencia es finita; la infinitud es la inmovilidad, la imposibilidad de llegar a ningún gozo, es un ansia inacabable, un desvivirse, en ella no se puede vivir, sólo morir. La infinitud es un mal, in-finito es lo que no alcanza la paz de la finitud, no es capaz de redondearse con lo otro; es soledad. Es un engaño, un espantajo del deísmo; es carencia como sabían bien los griegos, es un clamar porque alguien venga y cierre mi herida. Yo soy infinito en la oración hasta que mi diosa llega y me abraza o hasta que lo hace mi amada: entonces ella y yo juntos somos apacible calma, amorosa finitud. El espíritu es lo mismo que el eros, nace en el mismo lugar. Para nosotros la religión tiene como origen la humanidad, pero el deísmo considera que su deidad la sobrepasa: es religión del anhelo; la nuestra de la integración. ¿Qué tiene que ver el universo ni ningún dios con mi entrañamiento espiritual que repite el materno? El universo infinito con sus estrellas millonarias no es capaz de lograr la integración que logro yo con mi amada, y menos aún con mi diosa. En la oración la recepción es fruto de la dación: la grandeza de la dación hace la de la recepción, pero se la ha proyectado, así en Espinosa, y se ha divinizado: pongo fuera como posible recepción lo que me constituye como dación. Y también en el eros, hasta cierto punto: un gran amante hace grande a su amada; lo mismo en el arte, un gran sentimiento hace un gran poema, el fondo busca la forma, se fabrica su forma, la que lo expresa mejor. "El en-sí de toda poesía lírica es la representación de *lo infinito en lo finito" (Arte* 372). el arte es integración de lo in-finito en lo finito quiere decir que el artista se recoge en él para integrarse en una recepción en la que sosiega, descansa de esta manera en la finitud. Lo infinito no se busca, en él ya se está; lo que hay que hacer es calmarlo, consolarlo, apaciguarlo en la finitud. La infinitud del fondo exige que la forma sea finita, para modelar tal infinitud hace falta una finitud, dos infinitudes no se podrían integrar y lo mismo dos finitudes: se necesita que la dación sea infinita para que la haga finita. Un sentimiento busca una forma y hacen juntos el poema o la escultura cuando se acaba el sentimiento busca otra forma. Cuando leemos un poema la forma cesa, pero el sentimiento queda: es la

prueba de que la forma sirve para expresar el fondo, acabado el poema, sigue con nosotros. Por ejemplo, el sentimiento de nostalgia de Machado en "Yo voy soñando caminos": nos queda esa emoción, que enlaza con el anhelo que está soterraño en otros poemas. En el arte no se trata de dos cosas separadas: la religión pone lo infinito fuera de si y le reza, la finitud me sana de la infinitud; pero en el arte se trata desde el comienzo de un algo que nace dual: mi eros se sueña un toro montaña arriba, desde el comienzo el eros es el caballo trotando. Antes del sueño o en el momento en que el sueño o el poema nace así; cuando yo voy subiendo llevo el sentimiento informe que busca su forma en árboles o peñas, pero en el momento en que la intuición se produce ya no hay separación. La fuente de la forma es el fondo, sin él ella se extingue, ¿y también al revés? No, el sentimiento si no halla la forma merodea como un lobo, cuando la encuentra se hace dócil como un can. La integración fondo/forma hace el movimiento de la obra, y es el fondo el motor, que se va formando una y otra vez hasta que sosiega, por lo tanto puede decirse que un infinito se va haciendo finito. El infinito busca una forma finita para comenzar un proceso infinito/finito, es finito en cuanto a su acabamiento pero no en cuanto al sentimiento. Como el sentimiento no queda enteramente expresado en una forma busco otra intuición; así después el sentimiento forma parte de un poemario en que ese sentimiento irá de nuevo intentando ser expresado y nunca la forma lo acabará, no llegará nunca un momento en que la forma ya no tenga fondo porque lo ha agotado. Siempre el fondo desentrañal es más grande que la forma. Podría decirse que el sentimiento que le hace a van Gogh pintar uno y otro cuadro es infinito, pero convertido en fondo de un cuadro ya no lo es: ahí se integra con una forma, esta forma lo hace finito aquí, aquélla allí, etc. La infinitud va siendo formada de modo diferente en los distintos cuadros. En los de una exposición sucede lo mismo, si tiene unidad: el mismo fondo diversamente configurado. El fondo que se expresa en una forma, es como si bailase, allí saltase, aquí cantase, el mismo fondo en todo el poemario o en todo el drama va siendo diferente por la forma con que se expresa. Y acaba el libro o el drama pero el sentimiento se mantiene y dura. El arte como toda vida lo es por su integración, y en toda integración la dación toma la iniciativa, para lo cual es necesario que su necesidad le impulse, por lo tanto ha de ser más grande la recepción, que la espera. ¿Por qué mi desentrañamiento infinito no es capaz de hacer infinita la forma? El fondo engrandece la forma y la forma hace realidad una informidad. El arte tiene que ser dual, pues buscar en lo finito lo infinito es anhelo; buscar en lo infinito lo finito es desarraigo. Porque entonces no sería forma: 'forma' es lo mismo que 'finitud' y fondo (esencial) lo mismo que infinitud. Sólo puede considerarse infinito el desentrañamiento si lo comparamos con el entrañamiento, que es la finitud. Schelling sólo acepta como arte el esencial: "No es arte aquello que no presenta algo *infinito irmediatamente*, o al menos lo refleja" (424). El arte es la integración entre este extrañamiento y su recepción, "a través de él se expresa de modo finito algo infinito" (418). El sentimiento que hay en el origen de *Los fusilamientos* es infinito: un alarido de totalidad, que expresa de manera trágica la escisión de la humanidad dividida entre matadores y matados. Nos dice que el anhelo es carencia infinita, pero

esta ansia de totalidad sólo puede ser realizada limitándose. Sí, "la infinitud expresada de modo finito es la belleza" (418), lo primero es el fondo y lo segundo la forma y la belleza depende de cómo sea su integración, y tenemos así un concepto de que la belleza no es meramente formal, es bilateral, tiene en cuenta no sólo la relación formal sino también el sentimiento. También se puede entender la infinitud del fondo como lo no-finito, lo indeterminado, lo en cierto modo bestial que necesita la finitud o moderación de la forma para expresarse. En el toreo la infinitud es el toro y la finitud el torero y entre los dos hacen la gracia y valentía de los pases y las faenas. La bravura del toro y la gracia y valentía del torero hacen la belleza de este arte, que resulta así de la integración de infinitud y finitud: cuanto más integración más belleza. La finitud se hace infinitud, la forma se hace fondo, por un momento al menos. En la *Balada de la cárcel de Reading* hay la infinitud del desarraigo, no hace más que llorar finitamente, reiteradamente, y el poema acaba pero el sentimiento no. El anhelo y la finitud su recepción: la infinitud en la finitud es la integración que se busca, no puede ser completa en el arte expresivo. En el *Quijote* se junta la infinitud del anhelo agonista con la finitud de sus oponentes incapaces de acogerla, y de esta integración no realizada del todo surge la mayor belleza: "La diferencia entre la obra de arte bella y la sublime sólo reside en que donde hay belleza se suprime la infinita contradicción en el objeto mismo, mientras que donde hay sublimidad *la contradicción no se concilia*" (418); otra concepción: "Sublime es la manifestación de lo infinito: de plenitud infinita o de armonía infinita... La belleza sublime proporciona un goce total" (Schlegel *Est* 121). Si don Quijote fuese acogido enteramente la obra no tendría esta grandeza, le viene precisamente del infinito desentrañamiento del agonista; lo mismo puede decirse de las grandes tragedias griegas. Una obra de arte es un proceso en el que la infinitud fondal va lentamente creciendo hasta alcanzar el tránsito; pero de todos maneras la obra o proceso acaba; puede ser infinito en el poeta, lo cual le obligará a expresarlo en otros poemas, pero aquí ha terminado. Por ejemplo, el soneto de Quevedo en cuyos tercetos hay: "Medulas, que han gloriosamente ardido (...) polvo serán más *polvo enamorado*". En los catorce versos se ha expresado un sentimiento infinito, hay una integración entre el sentimiento y la forma básica que es el símbolo: la infinitud de un amor resumido en 'polvo enamorado': he aquí un bellísimo ejemplo de 1ª integración infinitud/finitud, lo inconmensurable de un amor expresado por un puñado de polvo. La belleza de esta integración se debe precisamente a este contraste ya no de infinitud/finitud sino de infinitud/pequeñez. En los dos casos se trata de un símbolo pues también don Quijote luchando contra los yangüeses es símbolo de un anhelo que no tiene solución. Por lo tanto podemos estar de acuerdo con nuestro filósofo cuando afirma "no puede existir una intuición más completa de lo infinito allí donde el símbolo en que se intuye finge en su finitud lo infinito" (*Arte* 143). Hace unos años me dediqué a poetar ante la mar mi anhelo y ella era lo finito a pesar de ser tan grande y el poema lo recibía simbólicamente. Mi infinitud pedía una finitud aunque finita que se acercase a ella, en la que reposase; con otra infinitud aullaría. Pues la dación infinita, ante la recepción finita ha de moderarse, limitarse, para poder integrarse y esto es otra manera de

que sosiegue. A la intuición le gusta la infinitud, dice misteriosamente nuestro filósofo: "La intuición... sólo puede reposar en lo infinito" (418), como si estuviera enamorada de él, parece que se gustan. "Partimos de la construcción del arte como representación real de lo absoluto" (*Arte* 137; sub aut)., no se logrará jamás en este arte expresiva el entrañamiento se acerca lo más posible a la paridad: la redondez de lo absoluto. Es decir:
infinitud/finitud ---------- ----- absoluto

para lo cual si lo primero es dación/recepción lo segundo ha de ser paridad. Pero hemos visto precisamente que la disparidad es lo que hace hermosa esta integración y el arte busca primero que nada la belleza, por lo tanto parece que lo absoluto es inalcanzable en este arte, pero queda como aspiración, y eso le engrandece. Tenemos pues el arte concebido como un acercamiento lo más posible a lo absoluto, siempre que la obra de arte sea esencial, pues "no es obra de arte lo que no es *mediata o inmediatamente* el reflejo de lo infinito" (363), del desentrañamiento, es quien lo origina. Lo mismo en la recreación: cuando la obra es hermosa y profunda te entregas a ella enteramente y te pierdes de ti mismo; pero en esa entrega sufres, porque el arte grande es siempre trágico. Te identificas con el agonista y a través de él alcanzas tu hondón, te expresas a través de él, para luego volver a la realidad más consolado. ¿Absolutez? Hasta cierto punto, nuestro paradigma para entenderla es el coito par, y esto no lo alcanza ni la creación ni la recreación esenciales, si las totales. 'Aquí esta mi obra, éste soy yo, mi libertad; pero sigo solo; necesito un arte que me comunique a través de la belleza y que me haga perder esta absoluta soledad: arte total. Pero el arte expresivo es todo lo contrario: "El estado de contradicción y escisión... hace doblemente deseable... esta *visión absoluta*, del arte " (503); es el anhelo lo que le lleva a buscar en el arte expresivo algo que él no cumple del todo, pues precisamente la revolución del idealismo es el arte como expresión: "El verdadero arte, o más bien lo *zeíon* en el arte, es un principio interno que conforma la materia de dentro afuera y se opone violentamente... a toda acción externa" (*Carta* 7): para bien o para mal, expresión. Puedo expresar mi soledad, mi angustia, puedo expresarme desde la raíz de mi mismo. Llegar hasta lo más hondo es llegar al (des)entrañamiento primordial: ahí está la raíz de la vida; pero entonces no se trata sólo del yo sino también del tú; lo más hondo de mí no soy yo sino mi integración con un tú. Y éste es lo que tendría que recuperar el idealismo en su búsqueda de lo absoluto; pero él lo intenta sólo desde la expresión, y eso es imposible. Lo sería menos si concibiesen su labor como desunión, pues entonces reconocerían que proviene de un entrañamiento originario, que ni en el origen ni ahora son ellos solos; pero el idealismo no alcanza siquiera esta escasa bilateralidad. Desde el yo no se puede alcanzar ningún absoluto, porque para ello hay que salir al tú que él desconoce, sólo sabe de un mundo de yoes y ningún tú. Para alcanzar lo absoluto es necesario salir del encierro y que ese darse de la expresión sea recibido en la comunicación: no hay otro absoluto que la integración cuando alcanza la totalidad. Pero el idealismo ha partido en su filosofar del yo para reivindicarlo: "De esta independencia respecto a fines externos nace esa santidad y pureza del arte" (420), con lo cual ha hecho una labor importantísima tanto para el arte como

para el propio pensar; expresión y desentrañamiento se necesitan puesto que lo primero consiste en sacar fuera lo de dentro y lo que hay mas dentro es el desentrañamiento; por lo cual la filosofía o el arte opta de manera única por la expresión que lo es del desentrañamiento, pero se queda encerrada en el yo de partida. El arte expresivo no puede alcanzar lo absoluto, puesto que existe precisamente por su carencia. Su pretensión era la liberación del extrañamiento pero este encerramiento se lo acrecienta más. Nace con Espinosa, es filosofía de la expresión y por lo tanto subjetividad; también el dios espinosiano lo es, nada más que un yo que se expresa y no tiene en cuanta el mundo, como lo es todo dios deísta, que no deja de ser a pesar de toda su grandeza más que un niño autista. Esta filosofía vale para un dios, pero no para una persona, se origina entrañablemente. Es que la filosofía de la vida la consigue la bilateralidad desde el origen: el entrañamiento primordial del infante con la madre; aquello que reclamaba Ortega como tema de nuestro tiempo, la superación del idealismo, lo alcanza esta filosofía. El arte le vino bien a ella, la liberó de la 'necesidad'. Por eso Schelling paralelamente a aquella dualidad propone también esta otra: a)"Llamamos bella, por ejemplo a una figura en cuyo esbozo la naturaleza parece haber actuado con la máxima libertad y la más sublime sensatez... Bello es un poema en que la misma libertad vuelve a cantarse a sí misma en la necesidad. Arte, pues, es una síntesis absoluta o una compenetración recíproca de la libertad y de la necesidad" *(Arte* 38); b)"Esa suprema manifestación de la naturaleza humana mediante el arte nunca será posible más que allí donde de la lucha amenaza con aniquilar al sujeto surge la libertad como libertad absoluta, para la cual no se da conflicto alguno" (436). Esta dualidad se puede concebir como creadora -a), o como artística -b), en el primer caso tiene que ver con la inspiración en el segundo con el transcurso de la obra. Como la libertad y la expresión son dos aspectos de lo mismo y la expresión es la dación, la necesidad tendría que ser la recepción. Libertad /necesidad creadora es expresión más o menos coartada, puede ir desde la imposibilidad hasta la inspiración; libertad/-necesidad en el movimiento de la obra, es decir, dentro de la idealidad o fuera del mundo, es la lucha que lo agonista mantiene contra lo antagonista, es la dialéctica que hace el movimiento de la obra: triunfa generalmente la necesidad que es la realidad -ideal- que se opone a la libertad. La cuestión es saber si esta dualidad es vital como la otra o es mortal. Infinitud/finitud es expresión formal y libertad/necesidad es expresión más o menos coartada. Como creación esta dualidad es irreal, puede suceder a veces, pero nunca sale la obra del todo; el arte implica sufrimiento, hay que pasar de lo habitual y pasar dificultosamente al reino de la intuición; la creación sólo es así de absoluta en los sueños: creación fácil y veces hermosísima. Schelling, como buen idealista, idealiza la creación artística: "Los verdaderos artistas son en su arte tranquilos, sencillos, grandes y necesarios, como la naturaleza" (*Arte* 502). Pero la naturaleza, aun a nivel elemental, no es unal como el arte sino dual, y no son lo mismo la espontaneidad que la adaptación. A veces la recepción es hostil: sequía, como ahora; lo mismo sucede en el arte: muchas veces la obra no sale y le das vueltas y vueltas como yo este verano; al final sale algo, pero con cuánto trabajo. Tanto la naturaleza como el arte sólo a veces alcanzan lo absoluto y lo mismo el

espíritu. Es verdad que un árbol, por ejemplo un madroño amigo mío en Gredos: hace unos cuantos años alguien le cortó la copa; bueno pues él siguió creciendo, primero muy deformado pero poco a poco se fue enderezando, y al hacerlo no se sentía condicionado, no maldecía al que se lo hizo, con toda naturalidad como si tuviese que haber sido así desde el comienzo de los tiempos, siguió creciendo, no se desesperaba como yo cuando no me sale un poema, pero claro, el no alcanza el nivel del yo y la expresión; pero el soñar sí lo alcanza y expresa maravillas con una naturalidad parecida. Pero con estas consideraciones estamos rebasando la unilateralidad de la expresión, estamos hablando del fondo y de la forma. En el otro sentido tampoco se trata de integración, la libertad se da y la necesidad no la recibe, la coarta, se opone; en Edipo la libertad y la necesidad está dentro de la obra, no en su creación: Edipo es capaz de liberarse de la necesidad arrancándose los ojos y extrañándose, pero sólo hasta cierto punto; en realidad lo que triunfa es la necesidad. Don Quijote con los yangüeses, él sigue con su libertad, pero bastante disminuida. Infinitud/finitud también parecen opuestos, pero no lo son si lo primero es el desentrañamiento, necesariamente tiene que expresarse finitamente en la obra. Pero ambas dualidades son iguales en cuanto a subjetividad, ninguna de las dos pasa a la realidad, se queda en la idealidad, sólo que al ser integración tiene movimiento. También la segunda lo puede tener: el héroe lucha contra el medio. La necesidad puede ser la realidad que se opone a la expresión, pero lo hace como negándola, hay movimiento, por ejemplo, cuando a alguien lo encierran, sí, pero sólo por el lado de la expresión, que puede aprender a soportarlo aceptándolo o luchar y morir. Es oposición dialéctica, puede hacer crecer un poema, pero sólo por el lado de la expresión, de la idealidad, del arte; esta dualidad, como tampoco la otra que atraviese la pantalla separa la subjetividad de la objetividad. Si la infinitud es desentrañamiento y la libertad expresión, ambos tienen en común que lo segundo es consecuencia de lo primero. El desentrañamiento necesita expresarse y la expresión cuando es profunda es desentrañal. Pero la infinitud se complementa con la finitud como fondo y forma. Así como infinitud y libertad se hermanan no así necesidad y finitud, pues la finitud modela sin restringir y la necesidad oprime. La primera es la dualidad vital y la segunda la mortal. Schelling habla de libertad y necesidad absolutas pero es que la libertad/necesidad no se integra, no crecen juntas. La necesidad puede hasta cierto punto ser forzada a recibir la libertad, que no sólo es un muro, pero siempre dentro de la idealidad de la obra. Lo segundo anula lo primero cuanto más de lo uno menos de lo otro, en cambio en el fondo/forma, cuando un sueño o un poema es más profundo fondalmente la forma se enriquece para acogerlo. Libertad/necesidad es sólo expresión más o menos coartada: dualidad mortal; la verdaderamente original es la otra, ésta es lo que establecen también infructuosamente Schiller y Hegel como punto de partida. Aunque lo intentan desesperadamente la filosofía de Schelling tampoco consigue la bilateralidad; es filosofía unilateral vale para el arte expresión, al que le pasa lo mismo: aunque levante estatuas en la plaza pública no es objetivo sino subjetivo: expresa la subjetividad del artista, que no sale de sí cuando se expresa; sí, cuando se comunica, pero entonces pasará de ser un yo a ser un tú y

eso jamás lo logra el arte. Los viandantes contemplan la estatua y hacen de ella un monumento, se comunican con el artista a través de ella, pero él no. En cambio si un arquitecto hace una casa, ahí no es la subjetividad de la expresión sino la objetividad de la representración, tiene por objeto no expresarme a mí sino apreheder lo otro: aquí se trata de objetividad. El arquitecto adecúa la casa a sus moradores, él mismo con sus caprichos y sus necesidades no cuenta aquí nada. El poema es subjetivo pero es real, puesto que expresa la realidad misma de lo que yo siento -lo contrario sería 'ficticio'-, no se trata de una re-presentación de ello; por lo tanto, a pesar de que está en el papel no es ideal, porque al leerlo el lector revive la realidad que lo originó. En cambio la filosofía re-presenta algo interior o exterior, no es real sino ideal. La poesía le gana a la poesía en realidad, pero la filosofía le gana en objetividad. Por lo tanto la poesía es real y subjetiva y la filosofía ideal y objetiva. La poesía puede darme la realidad de mí mismo y los demás identificándose pueden revivirlo como suyo, por lo tanto me da la realidad mía, pero el mundo, al que podemos llamar 'lo objetivo' le es ajeno. Por lo tanto sólo a medias estamos de acuerdo con Schelling: "El arte es lo *real*, lo objetivo; la filosofía, lo ideal, lo subjetivo" (Arte 12); la filosofía es idealidad pero busca la realidad objetiva; es bilateral y representa este lado, el de la subjetividad pero también el otro, y siempre lo hace desde la objetividad; puesto que intenta representar la vida, que es entre otras cosas, praxis o actuación en el mundo, si no lo representase no podría. Por lo tanto, es al revés: 'la filosofía es lo objetivo y el arte lo subjetivo: Mi poema no pertenece al mundo, no es más que una proyección de mí mismo, de mis necesidades más hondas si alcanza el origen. Puedo lograr expresarme en él desde mí mismo absolutamente, lo hago en los sueños y a veces en la poesía, pero el mundo le es ajeno, al artista no le importa nada mientras está creando, le estorba, aunque después lo necesite. El poema no sale de la subjetividad ni aun cuando se haga una lectura pública o se escenifice un drama, puesto que sigue expresando exclusivamente al poeta. Puede haber también arte objetivo -hasta ahora habíamos estado llamando 'real'-: en un momento adecuado del discurso de Aznar defendiendo en el Congreso nuestra intervención militar en Irak, algunos asistentes colocados convenientemente descubren sus camisas en las se puede leer la palabra 'paz'. Este arte tiene menos fondo, puesto que no parte de la subjetividad del poeta. La mendicidad es también arte objetivo, pues intenta conmover o comunicar, no expresar, lo mismo que la publicidad. Schelling intenta salir de su filosofía subjetiva hacia lo objetivo que encuentra en el arte; nosotros vemos que el arte es también subjetivo, pretendemos lo mismo: superar el aislamiento creativo, salir del refugio, mi arte que solo es expresivo que sea lo que le dio origen (des)entrañiento primordial, que no se quede siquiera en la desunión, que alcance realmente lo que tan desesperadamente echa de menos, los versos que escribo en un papel que sean la realidad originaria, no su nostalgia. Esta necesidad se sintió de una manera exacerbada en la Alemania de hace dos siglos, en el Círculo de Jena, en un momento crucial de la cultura europea, cuando la Revolución francesa era una esperanza de liberación, sobre todo por Schlegel, además entreveía su solución. Denuncia la imposibilidad de lograrlo del idealismo: "La meta del arte representativo libre

es lo absoluto; lo individual no puede ser objetivo por sí mismo" (Est 107): la expresión no podrá jamás salir de sí misma. En lo absoluto no hay separación entre yo y tú; tendría que haber un tú en el arte y no lo tiene; necesita la totalidad en la cual no se trata de un yo y algo externo sino de un yo total. Lo absoluto que buscaba el idealismo sigue siendo unilateralidad, soledad, porque no puede en él el yo integrarse en un tú y el tú en el yo, y sólo esta integración deja de ser soledad. En la comunicación está mediada por la representación, no es suficiente; solo una comunicación absoluta de los cuerpos o en el espíritu: recuperar aquella totalidad del primer entrañamiento. El cante flamenco es un hermoso ejemplo de arte total; aquí también la expresión individual está superada por el grupo, en el que el agonista crea con un coro. Se trata de expresión ayudada y potenciada. No se trata de comunicación, pues el cantaor no hace más que expresarse él, ayudado, pero sólo él; el coro está a su servicio. Y si se trata de una juerga flamenca en la que pueden surgir otros agonistas, nunca el coro hace otra cosa que potenciar la expresión: no se alcanza tampoco aquí la comunicación. Hemos visto el arte como expresión, como desunión y como comunión. También puede ser unión: cuando la desunión cesa o bien desde el comienzo: el requiebro erótico o místico. Lo que no puede ser nunca es comunicación. Veamos: el mendigo que solicita una limosna con una desgracia más o menos fingida alcanza la comunicación cuando logra compadecer al transeúnte, por lo tanto el arte objetivo es comunicativo, también en los que ponían 'paz' en el Congreso era arte comunicativo, y la publicidad. ¿Cómo sería un arte real objetivo? El subjetivo parte de lo más hondo de mí mismo y se queda en la expresión, en el lado de acá; un arte que traspasara la frontera tendría que ser subjetiva expresión y además, no sólo de mí solo sino de otros, la expresión de un conjunto, tendría que ser comunión. Pero si varios se expresan juntos han dado un paso importante, ya que no nay soledad, pero todavía se está del lado de acá. Entonces expresión común sí, comunicación no, porque en ella el yo no existe. Mi yo es un tú tuyo y tu yo un tú mío. Yo te digo 'tú' y tú me dices 'tú'. Para que haya un yo es necesario que alguien se retire de la comunicación y entonces hay también el otro. Y si no hay yo no hay expresión ni por lo tanto creación de belleza. Si pudiese hacer que mi expresión fuese la tuya y la tuya la mía; eso es lo que sucede precisamente en la comunión. En la mística yo me hago más y más expresión, no soy tú de nadie ni nadie lo es mío, y mi expresión es nuestra expresión. Pero aquí no se escribe el poema: se entrega uno a la vida, por lo tanto no se trata de objetividad sino de subjetividad común; entonces la belleza creada nadie la recoge, se desprecia en aras de la vivencia. Por lo tanto, el arte objetivo que pide Schlegel y afirma que era el griego lo es: tiene más en cuenta al otro que a sí mismo, es un arte integrado socialmente pero superficial. Cuando el arte se hace objetivo porque tiene en cuenta más al público que su propia expresión, se trata de un arte mercenario, oportunista. Pero el arte real es siempre subjetivo, y la comunión artística o arte total es subjetivo, una subjetividad ampliada a totalidad o absoluto. El infante con la madre vivía en lo absoluto, recuperable después en parte en el eros y el espíritu. Es lo que proclama Schelling: "el arte es lo supremo para el filósofo porque, por así decir, le abre el santuario donde arde

en una única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado" (425); esto sólo se cumple en el arte total y no lo alcanza su filosofía idealista. La infinitud cristiana es angustia y desesperación soterradas; nosotros preferimos la finitud apacible pagana en la que nos sentimos en la dulce dualidad dual del eros, más que la penosa unal del espíritu. En el cristianismo domina la infinitud desentrañal y en el paganismo la finitud entraña. El paganismo es erótico y lo será siempre y el cristianismo está negado para sentirlo, pero es grandioso en el espíritu. Paganismo y cristianismo son las dos dimensiones vitales excluyentes: podemos vivir en los dos, pero no al mismo tiempo. Constantemente se ha pretendido sin dejar de ser cristiano hacerse también pagano, pero el producto es una cosa híbrida, pesada, informe; se anulan mutuamente. Tampoco puedo ser una cosa después de otra, pues el cristianismo está lastrado por trascendencia y el paganismo es básicamente inmanencia. El mismo paganismo tiene al comienzo el eros de las bacanales y al final el espíritu de los misterios de donde el cristianismo surgió pero después se dogmatizó. Es esencialmente arte, y además sabe estar en el mundo de la praxis. Entonces fundamentalmente paganos, del cristianmo nos quedamos con Jesús y muchos de sus santos y santas. La totalidad en Grecia estaba en la calle: "*la poesia, el canto, el baile*, la vida social: la alegría festiva era el sonriente lazo de la comunidad que unía a los hombres con los dioses" (98): los endiosaba erótica y místicamente, una integración así nos hace divinos. Es verdad para ellos lo más importante es la belleza; tenemos que recuperar este sentimiento de lo bello que hemos perdido porque nos hemos dedicado sobre todo a expresar nuestra verdad. Esto es el arte objetivo que pide Schelgel, olvidarnos ya de la verdad y la expresión y entregarnos al juego bello de la carne y del espiritu. El concepto de arte como expresión nació en Alemania; no hubiera podido nacer en Grecia, una cultura que se desarrolla al aire libre; allí el arte era comunicación; el arte griego se basa en la integración, el moderno en la expresión, es como si fuese la mitad, por eso Schlegel quiere en Grecia hallar lo que le falta, es el objeto de su anhelo. Por lo tanto es expresión personal el arte moderno, pero esta expresión alcanza una profundidad mayor que allí. *Don Quijote* o *Hmalet* son expresión personal, no colectiva, no hablan más que de la persona individual, tienen una grandeza enorme, pero nos mantienen en la soledad. El arte griego alcanzaba la unión y la comunión, y el nuestro sólo es expresión, y esto es su grandeza y su miserία. Nos mantiene en la soledad, y estamos ya cansados: necesitamos un arte que nos plenifique con los demás, por eso hay que volver a Grecia. "Lo originario es el entusiasmo... lo que hay en medio tiene el carácter de la vida, incluida la diferencia de sexos. Los misterios... son femeninos; las orgías, en el gozoso desenfreno de la fuerza viril, quieren someter o fecundar todo en torno de sí" (Poes 167): la comunión es la madre que me recibe como infante. Hemos tenido que pedir ayuda a Schlegel, con Schelling para salir de la senda estrecha de la unilateralidad. Los dos superan el idealismo con la bilateralidad. Schelling pretende llegar al arte total, pero no da soluciones, su filosofía se queda en el anhelo; es Schlegel el que basado en la integración griega lo logra. En *Lucinde* desarrolla la idea de la individualidad sólo puede crecer y potenciarse en la integración dual, en la que los dos lados al mismo tiempo se pierden el uno en

el otro se fortifican individualmente. Es el único que ha entrevisto el anchor sexual: "No puedo decir 'mi amor' y 'tu amor'; los dos son idénticos y perfectamente uno, no hay diferencia entre el amor que se ofrece y el que se recibe" (en Mari 111). Piensa maravillosamente la dualidad en lo entraño y lo desentraño; el entrañamiento admite en sí mucha disonancia sin convertirse en extraño; lo contrario, es un estímulo para un mayor entrañamiento: "La eterna discordia... ese mundo colosal de *fuerza infinita* y de infinita lucha y guerra hasta las profundidades más escondidas de la existencia" (*Luc* 93): es la capacidad suya de rgeconciliar lo extraño convirtiéndolo en entraño. La infinitud o desentrañamiento de la finitud: "Sin esta insaciabilidad no hay amor. Vivimos y amamos hasta la aniquilación. Y si el amor, nos hace por primera vez hombres verdaderos y completos, que es la vida de la vida, entonces tampoco deberá temer las contradicciones" (84). El anhelo de él y el entrañamiento de ella no coinciden pero todo junto camina hacia el engrandecimiento de la vida: "El hombre idolatra a la amada, la madre al hijo y todos al ser humano eterno" (112). No tiene los conceptos de 'dación' y 'recepción' pero los adivina ni el de integración, pero lo vive. Descubre el entrañamiento primordial mediante el erótico lo mismo que yo: sin mi mujer jamás hubiera descubierto a mi madre: "Se encontraba en realidad sobre el fresco verdor de una tierra fuerte y maternal, y un nuevo cielo se arqueaba inmensamente sobre él en el éter azul" (65). Y en el eros vive la totalidad: "En el solitario abrazo de los amantes, la voluptuosidad se transforma en lo que es el gran todo: el milagro más sagrado de la Naturaleza" (88). Sabe mirar a la mujer tal como ella es, viéndose a sí mismo como anhelo iluso. Nietzsche vino después violento y genial, pero entró en el paganismo abroquelado; en cambio Schlegel es como si lo paseara. Hay también en él ansia de unidad, que no anula sino acrecienta la dualidad, y se afirma también que la comunión es originaria o primordial. Esto fue en su primera etapa revolucionria y vital; después se hizo conservador y romántico. Lo nuevo de este Schelgel de 23 años, la feminidad con la que se complementa en *Lucinda*: qué enorme error haberse puesto después a caminar en sentido contrario. Si se hubiese quedado ahí, en la divergencia, entre griegos y modernos y en el intento de paganizar a éstos con aquéllos, estaría hecho el arte vital que nosotros ahora tenemos que inventar, para no asfixiarnos.

SEGUNDA PARTE
NUEVE POETAS Y UN CANTAR

"Genio significa la facultad de crear un nuevo pedazo de universo"

(Ortega O.C. 1, 444)

Capítulo primero:
HÖLDERLIN Y
BYRON.

HÖLDERLIN

"lleva
en su pecho pena y esperanza el hombre;
de su más honda entraña asciende el poderoso anhelo".

Empédoc
les 259.

I. *Romanticismo y paganismo*

El el romanticismo parte de la expresión, que es su verdadero origen. El arte en el que me busco a mí mismo independientemente de las normas externas aparece ya en Rousseau y en el primer Goethe, aquí es en donde nace el caudal que, aumentado por el sentimiento de libertad se propagó por toda Europa tras la Revolución francesa, que llega a Inglaterra: Byron, e invade Alemania, en donde el idealismo le da impulso: Hölderlin, relacionándolo con el paganismo: Schlegel. Su origen remoto es la introversión cristiana ayudada por la secularización de la Ilustración, pues en la Edad media no podría haber surgido un movimiento así, porque la moral teológica lo hubiese impedido. Es un movimiento artístico, que se extiende a las otras dimensiones vitales, en el que el yo reina. Por eso supone un gran impulso para el arte, que no puede ser otra cosa que expresión, y es lo que ha sido, más o menos soterradamente, a lo largo de la historia. Pero la expresión si ahonda, alcanza el origen desentrañal, al que se llega ahora más fácilmente, pero siempre el gran arte ha partido de lo hondo y ha logrado crear así belleza: *Don Quijote*, *Hamlet*. Puesto que el ahondamiento de la expresión nos da forzosamente el desentrañamiento pues en en el origen no somos otra cosa, un entorno valore la expresión que necesariamente ha de impulsarlo al arte esencial. A un poeta en la época clásica, cuando la expresión no estaba tan valorada, le era más difícil hacer arte de su sí mismo, pero a pesar de ello en todas las épocas el desentrañamiento ha sido creador: *Edipo rey, la Divina comedia*. Los grandes artistas han sido siempre rompedores cuando han conseguido ser sinceros y verdaderos, y aunque en la época romántica era más fácil, siempre el arte buscó la esencia dual. El desentrañamiento artístico se acrecienta en el romanticismo porque éste es una doctrina de la expresión en contra de la imposición externa. Uno necesita expresarse más que los demás si algo lo retiene petrificado, por eso el extraño necesita más expresión que el entraño, por eso tambien los poetas románticos se nos aparecen como desentrañados; porque en otras circunstancias estos artistas no lo hubiesen sido, se hubiesen quedado bloquedados. El romanticismo ha posibilitado la expresión hasta lo más hondo, sin él no hubieran existido como poetas muchos que no tienen otra cosa que decir que su tragedia honda personal. Este movimiento hace más personal el arte y el artista puede crear a partir de lo más íntimo suyo, y esto no es otra cosa que el (des)entrañamiento, que en el arte obje-

tivo anterior era más difícil de alcanzar. El arte desentrañal es esencial, el romanticismo propicia este arte porque valora la expresión y, aunque no siempre, muchas veces lo alcanza. Generalmente es anhelo que lleva escondido el desarraigo: "*El anhelo*, la razón por la que debemos ir a países lejanos, por la que buscamos ejemplos exóticos, por la que viajamos al Oriente y escribimos novelas sobre el pasado... es la típica *nostalgia romántica*. Si el hogar que ellos añoran: si la armonía, la perfección de la que hablan, les fuera concedida, ellos *la rechazarían*... Para ellos el Grial era en principio *inalcanzable*" (Berlín 144). Hay dos romanticismos, uno anhelar a lo Bécquer y otro desarraigal, y si en España nos es más familiar este segundo es por Espronceda, que está en esta línea, sigue a Byron que, excepcionalmente, es sobre todo desarraigado. La concepción del artista como una persona que no encaja bien en su medio y es capaz de expresar artísticamente su desasosiego más profundo que se origina en el romanticismo. Pero este movimiento pertenece a una época y a una cultura determinadas. En él la expresión se desata, de ahí el entusiasmo tan típico de esta escuela, pero a pesar de ser expresión muchas veces se pierde en lo anecdótico: el melodrama, por ejemplo. Es un arte explosivo, porque la subjetividad reprimida ahora se desboca, y como la realidad se opone a la expresión desatada, se refugia en la subjetividad. Se caracteriza por su desbordada fantasía que le permite imaginar mundos trascendentes de donde provenga su ansia. Está demasiado preso de lo fantástico y en alienaciones dogmáticas. Diviniza el desentrañamiento convirtiéndolo en 'misterio '. Fue Platón quien comenzó a trascendentalizar el anhelo con su eros procedente del más allá; los románticos se nueven en este mundo o en la nostalgia del Paraíso, al que unen el desarraigo de la trasgresión y el pecado. El anhelo romántico es siempre celeste, platónico o cristiano, y el desarraigo satánico: el Caín de Byron. "Nostalgia *de la creatura* encerrada en su prisión individual, sedienta de infinito, deseosa de encontrar una vía de comunicación con el universo" (Béguin 429); "su meta es *lo divino*, lo infinito" (Friedrich, en *Frag* 133). El romanticismo no sabía que la infinitud buscada nace y se halla en uno mismo. Es desentrañamiento vergonzante, no se atreve a mostrarse como tal, se esconde en grandilocuencias: panteísmo, animismo, deísmo, platonismo. Con respecto al idealismo pretendía la inmanencia, el romanticismo, se refugia en la trascendencia que es alienación; desde esta perspectiva estos dos movimientos a pesar de la expresión común, más que semejantes son opuestos. Y respecto a la filosofía de la vida que nosotros buscamos, diríamos que es sólo la mitad masculina, que le falta la otra mitad. El pensamiento alemán de finales del XVIII lo relacionaba con el paganismo, pero sólo Schlegel aceptó plenamente esa equiparación. Para él el romanticismo -el arte moderno en general- era subjetivo y el griego objetivo; se acercaba a nuestro planteamiento que considera que éste está más integrado o es bilateral y aquel unilateral. La dualidad secular 'arte antiguo-arte moderno' nosotros la concretamos más en 'arte pagano y arte romántico', el primero finito y el segundo infinito, para destacar el componente esencial del eros en la cultura griega, tanto en su religión como en su arte, que sólo el primer Schlegel valora: "La cultura, la flor más perfecta y sensual del arte" *(Est* 140); y se corresponde con integración y desentrañamiento respectiva-

mente. Al considerar la vida como integración y el arte como necesidad de alcanzarla, la expresión se queda corta: el arte es re-integración, re-entrañamiento, pero en la expresión no se puede, por lo tanto, des-unión; pero el desentrañamiento romántico no se concibe así sino sólo como expresión, por lo tanto, además de la uniteralidad de todo arte, el poeta romántico le añade la soledad de sentir el desentrañamiento como asunto de la expresión, alejándolo todavía más con la trascendencia. La represión exige la expresión; el romanticismo fue posible en el ambiente de libertad individual de la Revolución francesa; pero hoy lo que falta no es la expresión sino la comunicación y la totalidad; ahora estamos maduros para un arte de la integración vital. Y como esta investigación trata de Hölderlin hemos de ver cómo en nuestro poeta que adoraba Grecia, se realiza. El paganismo se interesa sobre todo por el eros y es muy afin a la filosofía de la vida, pero ésta valora igualmente el espíritu; el romanticismo, como cristianismo soterrado que es, escapa del eros, lo idealiza, lo mixtifica, hace todo lo posible por escabullirse de él, sin que tampoco alcance una vivencia clara del espíritu: se mueve entre nieblas, con lo cual se ve su procedencia extramediterránea. Goethe, arrepentido del suyo inicial, propone llamar a lo pagano -él sólo se atreve a decir 'clásico' -'sano' y 'enfermizo' a lo romántico (2 14301). Pero enfermizo es todo el arte expresivo en su origen, Miguel Ángel era una atormentado, etc. El arte romántico es una especie de arte cristiano, otro es el barroco, otro el del renacimiento, otro el medieval; todos ellos se imponen al arte pagano, cuyo fondo es el eros, y al final también el espíritu. El arte pagano se caracteriza por la ausencia de represión; es también expresión como el romántico, pero no soterrada, voluptuosidad. El paganismo es sano sobre todo en las bacanales que nosotros proponemos en el tercer libro de esta obra; y no sólo para el eros, también para el espíritu: "El cristianismo es nihilista en el más hondo sentido, mientras que en el símbolo dionisíaco se alcanza el límite extremo de la afirmación" (Nietzsche *Ecce* 68). Pero sin llegar al arte total, en este mismo expresivo, es también como un aire fresco al que no se puede renunciar. "El artista extrae de sí *la esencia* de su arte" *(*Novalis *Frag* 110), pero que este arte esencial sea también integral. El romanticismo no fue capaz de integrar el paganismo, en el Círculo de Jena le anduvieron cerca, incluso se le adhirieron dos mujeres liberadas que dejaron a sus maridos, y Schlegel en *Lucinde* propone de una manera genial el eros como maravilloso juego de integraciones: "Cuando cambiamos los papeles y con placer infantil rivalizamos sobre quien sabe remedar al otro más perfectamente: si a ti te sale mejor la cuidadosa vehemencia del hombre o a mí la atractiva entrega de la mujer... Ahí veo una maravillosa e ingeniosamente significante alegoría de la perfección de lo masculino y lo femenino hacia una Humanidad completa y plena" *(*12). Pero todo se vino abajo con el fracaso de la Revolución francesa y la reacción conservadora. Entonces el romanticismo en lugar de ancharse con el paganismo, se mantuvo en la estrechez y la acrecentó encerrándose en la cárcel de la Edad media, la que idealizó. La oportunidad de Jena fue única: lograr la integración entre el arte romántico y el pagano; tal vez ahora sea posible, dos siglos después.

II. *El anhelo en Hiperión.*

Hölderlin es el poeta más filósofo de todos los de este estudio: "He sentido profundos descontentos y malos humores por haberme dedicado con demasiada atención y esfuerzo a ocupaciones que parecían menos adecuadas a mi naturaleza, por ejemplo, la filosofía... porque me asustaba el título de poeta vacío" *(Corres* 412); nosotros diríamos 'anecdótico'. De ello da testimonio 'el más antiguo programa de sistema del idealismo alemán', cuya autoría principal le corresponde. En él se propone la "absoluta libertad de todos los espíritus... que *no deben buscar fuera de sí* ni Dios ni inmortalidad. Finalmente la idea que lo une todo, la idea de la *belleza" (Ensayos* 30); se proyecta, pues, una religión inmanente que ha de alcanzar la totalidad por medio de la belleza; esto que, como hemos visto, es lo que teóricamente pretenderá más tarde la filosofía de Schelling, lograr lo absoluto por la belleza, que es lo intenta realizar *Hiperión*, que es un intento de alcanzar lo absoluto -igual que vimos en la *Fenomenología* de Hegel: desde el desentrañamiento a la totalidad-, aunque sólo en el mundo subjetivo del arte expresivo. La vida es integración, por lo tanto es lo que ha de buscar tanto la filosofía como el arte, pero el idealismo, lo mismo que la poesía de Hölderlin, no se contenta sino con la totalidad, y nuestro poeta opina que sólo el arte la puede lograr: "La reunión del sujeto con el objeto *en un absoluto*... es posible estéticamente" (*Corr* 263), y puesto que "el hombre es un dios cuando sueña" *(Hip* 26) se tratará de una totalidad soñada. En cambio, si miramos debajo de ella encontramos el desentrañamiento que le ha dado origen, entramos en su realidad penosa, aunque aparentemente magnífica, como en este caso la naturaleza, el arte y los dioses griegos. El idealismo buscó en un utópico 'absoluto' la solución a algo que no está al final sino al comienzo de sus sistemas, y puesto que la filosofía es incapaz de encontrarlo desde la razón, el romanticismo lo intenta desde la imaginación y el sentimiento, que es un acercamiento de mayor intimidad. Desde la recepción un poema es comunicación o identificación con la expresión creadora, el nivel profundo de un poema es lo que quiere darnos su autor y hasta ahí tiene que llegar la poética. Podemos decir que hay en la obra un nivel ideológico superficial en el plano de la verdad y otro vital o profundo en el de la realidad, lo mismo que en el sueño, el patente y el latente, según Freud, y nosotros no hacemos psicología al buscarlo, pues hablamos de la obra, no de su autor. En la lucha por la liberación de Grecia que ocupa la parte central de Hiperión, podemos ver la unión ficticia o la real del agonista en la que se expresa el poeta; y para comprender la obra tenemos que estar siempre en los dos niveles, y esto es fácil en una obra de arte pero más difícil en un sistema filosófico, valorable sobre todo por su engarce sistemático; por lo tanto es en esta *Poétic*a mejor que en *Vida* donde nosotros podremos acercarnos a la vida originaria. Así pues, iremos viendo en Hiperión los dos planos, pues del latente hay constantemente indicios en ella. Es diferente si se considera como poesía lírica o como novela, en lo primero el poeta se entrega del todo y casi exclusivamente en el agonista. Es el caso de *Hiperión*, que expresa las necesidades más profundas de su creador: la expresión desde lo más hondo de la juventud del poeta. No le interesa describir lo que había a su alrededor con personajes plausibles tomados

del entorno, se trata sólo de sus posibilidades propias que entran en conflicto. La amada que aquí aparece es la aspiración más profunda de su infinitud, a pesar de que esté inspirada por una Susette real, pero que no está vista desde ella misma sino desde la necesidad de él. No hay en la obra ninguna figura objetiva: la del agonista, porque el poeta no se puede ver desde fuera, y la de los otros, porque no están vistos desde ellos mismos. Por eso el soñar es con lo que mejor hay que compararla; el genero literario 'novela' no se presta a la subjetividad romántica. Así pues en la obra de un poeta nos importa tanto él mismo como las peripecias del protagonsita, están guiadas por su subjetividad profunda. Por eso nos parece que tenía razón ella: "Denominas a t*u querido Hiperión* novela, cuando yo siempre lo he visto como un bello poema" *(*Cartas 82); hay aquí un no reconocerse en en la figura femenina. Nosotros vamos a oponer esta obra a *Lucind*e de Schlegel, que tampoco es objetiva sino 'interesante' que es como su autor llama al arte moderno; pero es opuesta por su bilateralidad y nos valdrá para juzgar la unilateralidad de la de Hölderlin y para tener una visón bilateral del eros. La griega era una cultura integrada genéricamente: un guerrero tan feroz como Aquiles sabía también llorar como una muchacha; los combatientes echan de menos el hogar, y las escenas de amor en Troya; pero en cambio las diferencias entre los sexos estaban más marcadas en el mundo moderno; Lucinde pretende precisamente superar esto segundo y alcanzar lo primero. En ella hay una propiciación compuesta por una especie de canto en el que el protagonista divaga sobre su relación erótica, una declaración de amor, la libertad de una niña pequeña como ejemplo erótico, la fantasía de una bacanal, un elogio del ocio y un diálogo con la compañera. La obra alcanza su tránsito en la historia de los amores del protagonista en donde después de varios excarceos aparece un amor imposible, que es el que dará sentido a la obra, pues aunque se oculta con el actual, es su verdadero fondo: "Una mujer que era única y por vez primera tocó su espíritu por completo y en el centro (...) Se asombró y se asustó, pues al pensar que el máximo bien para él sería el ser amado por ella y poseerla *eternamente*, sentía al mismo tiempo que este máximo y único deseo que era *eternamente* inalcanzable. Ella había elegido y se había entregado a otro" *(*62). En la parte de la novela que se trata de esta mujer -Caroline, la novia y después esposa de su hermano mayor- la novela se hace lírica y adquiere una delicadeza noble, sencilla, verdadera, alta, divina; después vuelve al plano de lo habitual, incluso con la protagonista, la que luego fue su mujer. Schlegel se hace poeta con Caroline, porque el anhelo nos hace semejantes a los sentimientos por la amada, nos exigimos, somos más creadores, es lo que se dice aquí. La obra tendría que titularse con el nombre de la primera, que es la que mantiene la totalidad materna, que se realiza con la otra. Carolina es una mujer libre, la que le enseñó la integración sexual; sin embargo esa libertad él no pudo realizarla con ella; es la otra la que lo adiestra eróticamente. Pero el entrañamiento primordial no es sólo erótico: el infante quiere el amor de la madre, no un eros adulto. "El instinto y la razón ambicionan siempre una totalidad acabada en sí misma y progresa incesantemente de lo condicionado a *lo absol*uto. (Est 77). Veamos el final de la novela:

> Lucinde: (...) Tú renunciaste una vez más grandemente al gran amor.
> Julius: !Si pudiera enseñarte a la amiga desconocida, y a ella el milagro de mi maravillosa felicidad...!
> Lucinde: Todavía la amas, y siendo *eternamente* mío también la amarás *eternamente*. Ésta es la gran maravilla de tu maravill*oso* corazón.
> Julius: No es más maravilloso que el tuyo. Te veo apoyada en mi pecho jugando con los rizos de *tu* Guido y adornándonos a ambos, unidos fraternalmente, la digna frente con eternas guirnaldas de gozo" *(*108).

La protagonista tiene ahora un hijo para estar en las mismas condiciones que él con su amada ideal; pero finalmente es ella la que gana. No se puede estar enamorado de dos mujeres, como no se puede tener dos madres; el anhelo de él se mitiga así, eso es todo. Pero que es el derrotado, se comprueba en el capítulo siguiente: "El hombre *idolatra a la amada*, la *madre al hijo* y todos al ser humano eterno" *(*112). El hijo amante amó a la madre amada; a veces el hijo sigue amando a la madre en la amada, no deja realmente de amar a la madre; la madre a veces ama al hijo en el amado: anhelo de él y desarraigo de ella. La obra concluye en un canto a la integración. Yo he estado considerando en *Vida* todos mis problemas en la pareja y mi anhelo, pero tendría que haber tenido en cuenta el desarraigo de la mujer, del que sólo ahora me doy cuenta; el hombre anhela más, ella deasarraiga más, a pesar de su mayor comunicación y amor, eso es lo que me parece ahora. Porque es más narcisa y además su amor lo pone sobre todo en los hijos; lo materno con el amante, es como si fuese sólo aprendizaje. Él anhela y vive de ilusiones, ella cría a su hijo y la vida sigue. Pero es bueno que mi mujer quiera más a mi hijo que a mí; es bueno para él, como es bueno que mi madre me haya querido a mí más que a mi padre, porque de esta manera puedo hacerla mi diosa en la oración, que me ayude a sobrellevar el desarraigo de mi otra mujer. Pongo mi anhelo en mi madre, la endioso y le rezo y me hallo en el espíritu. El eros con la actual y el espíritu con la anterior: 1ª vida está así bien hecha. Cuando el desentrañamiento no es tan grande uno puede transigir con las limitaciones del eros, pero cuando lo que se exige es la totalidad de la infancia, las limitaciones provocan la desesperación y no se es capaz de soportarlas. Ésta es la diferencia entre los finales de ambas obras: "Sobre este suelo adornado festivamente baila la ligera *danza de la vida*, inocente y sólo preocupada por seguir el ritmo de sociabilidad y amistad y por *no perturbar ninguna* ar*monía de amor*." Nos recuerda vagamente a Schopenhauer: la vida se vale de nosotros para su propio interés; por lo tanto también puede decirse que esta festiva y erótica obra acaba en el desarraigo. Parece lo contrario de *Hiperión*, pues se canta en ella la realización erótica y se acepta su fragilidad, se trata de convivir con el desentrañamiento en la realización erótica, a pesar de sus deficiencias; *Hiperión* en cambio concluye en la desesperación del desentrañamiento que lleva a la soledad; aquélla busca un nuevo cauce: el de la integración sexual, ésta es romántica y como tal, unilateral e idealista; aquélla vital, erótica y ésta espiritual, pues su unilateralidad la descalifica como erótica:

se mueve en el ámbito del espíritu unal, no en el del eros dual. Hölderlin no alcanza el anchor pagano de Schlegel y por otra parte su desentrañamiento es alienado, por lo tanto podemos considerarlo como romántico. Las dos obras son expresión de vivencias reales, las dos son filosóficas, y las dos son también innovadoras respecto a la forma, la de Schlegel se vale de la sinestancia, juntando libertariamente capítulos incoherentes y sobre todo de la inestancia: el desentrañamiento del agonista está soterrado debajo de una apariencia placentera con que se canta el eros integradamente, haciendo melancólico su final. La de Hölderlin además de la intimidad propia de género epistolar, se vale de la relación entre presente y pasado que hace un entramado como el que se producía con el bajo continuo y la melodía en la música antigua. Esta divergencia formal hubiese sido más bella y más honda si el protagonista supiese del desentrañamiento en el que estaba perdido de joven; desde enero de 1796 Hölderlin vive en casa de Diotima y en abril del año siguiente publica la primera parte de su novela, por lo tanto Susette informa las dos partes. Cuando el eremita 'recuerda' la primera parte todavía no ha vivido la segunda, por lo tanto este 'recordar' sólo vale como recurso literario; si cuando está viviendo en idilio con Diotima supiese ya el final terrible del mismo la obra habría alcanzado una profundidad que así no puede; por eso este recordar es más bien un soñar. De otra manera se produciría entre los planos objetivo y subjetivo, aquél mostrando la integración más o menos extraña y éste en el desentrañamiento, esta divergencia entre apariencia y realidad daría a la obra unas resonancias incomparables. Hay atisbos de ello, a veces se explica lo anteriormente vivido como alienación trascendente:

> "Feliz aquél, Belarmino, feliz aquél que ha superado esa prueba de fuego del corazón, que ha aprendido a entender el suspirar de la *criatura, el sentimiento del paraíso perdido*" (pre *Hip 38*); otras veces se acerca a la inmanencia: "Afligidos y míseros no nos acordamos de la *sublime propieda*d y suponemos lejos todo aquello que debiéramos, empero, *encontrar* en nosotros" *(pre Hip* 105). Lo que buscamos no es una cosa, cualquiera que sea, espiritual, etc., sino una actividad dual, un a integración. "¡Ah! *El dios que hay en nosotros* está siempre solitario y pobre.¿Dónde hallará a los suyos?"(40); nosotros somos el desentrañamiento y el dios que hay en nosotros es una diosa y nos recibe sólo en parte en la praxis, un poco más en el eros y en el espíritu hasta la totalidad. A veces que parece la solución trascendente ya no basta: "¿Qué es lo que hace que el hombre desee con tanta fuerza? me preguntaba a menudo; ¿qué hace en su pecho la infinitud? ¿La infinitud? ¿Y dónde está? ¿Quién la ha encontrado? El hombre quiere más de lo que puede. Esto al menos es verdad... Las olas del corazón no estallarían en tan *bellas espumas* ni se convertirían en *espíritu* si no chocaran con *el destino, esa vieja roca muda*" (*Hip* 65): el desentrañamiento como causa del arte y del espíritu. La infinitud no está fuera sino dentro, esta es la verdad: 'dios' es mi necesidad infinita de que lo haya, y aquí es donde tenemos que quedarnos. En este pasaje se está en la raíz de la obra, pero el poeta no se da cuenta cabal de ello y vuelve a la trascendencia; la inmanencia no le

basta, saber que es mía el ansia, en la infancia me hallaba en la totalidad, pero hace falta saber además que esta totalidad fue integración y tiene que seguir siéndolo y por lo tanto no es solución ningún cielo irreal sino la otra mitad, en mí o fuera, a mi misma altura, lo cual suprime toda idea de superioridad de la deidad; es una necesidad, una carencia, una enfermedad. El anhelo es no poder soportar la conciencia de ser uno, y necesitar perderse en un todo; no soportar ser persona separada, porque el desentrañamiento vital duele sobre todo en el extrañamiento mundano. Esta necesidad es la enfermedad del anhelo, y de ella no se sana con la creencia en ningún dios, ni con la contemplación de la naturaleza. Sólo la integración logra transitoriamente la vivencia de totalidad, cuando alcanza la paridad. El poeta sabe del extrañamiento: "Todos nosotros recorremos una órbita excéntrica, y no hay ningún otro camino posible *de la infancia que la perfección*... Nos separamos del apacible Uno y Todo del mundo para producirlo por *nosotros mismos*. Estamos enemistados con la naturaleza, y aquello que antaño, como puede creerse, era uno, pugna ahora, y el dominio y la servidumbre se alteran por ambas partes" *(pre Hip* 148). Con frecuencia pone la totalidad en la naturaleza y hace a la cultura la enemiga; pero la enemistad del poeta fue con su madre:

> "Dulce es la canción de la madre, sentada en la hierba
> con su niño en brazos
> y a quien *el suave sol de mayo adormece deliciosamente" (*1 73).

Esta actitud ante la madre alcanza a veces el desarraigo; se corresponde con la que se ve en las cartas: "Su obediente hijo Hölderlin" *(Corr* 104), en contraste con las de su hermana: "Tu tierno hermano Fritz" *(*108). El poeta toma a la naturaleza como sustituta de la madre, a la que en el fondo rechaza, y quiere llegar a su través a la deidad inmanente del *Proyecto*: sólo podría alcanzarla partiendo de la integración primordial. Si quita la totalidad de la madre no tiene más remedio que ponerla en un dios trascendente o en la naturaleza, pero eso es irreal; con la naturaleza me uno en la contemplación, pero sólo transitoriamente y además yo me lo invento todo, a ella le tengo sin cuidado; sólo los animales se sienten totales en ella porque realmente son ella. Él le da a la naturaleza atribuciones excesivas, como es origen del amor erótico en la pareja, pero ella no puede rebasar el ámbito de la ecología, en una menor altura. La naturaleza se hace vida en la humanidad; la 'divina naturaleza' de la que Hölderlin habla con fervor no puede ser otra que la vida (humana). "Ser uno con todo lo viviente y volver en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, ésta es la cima de los pensamientos y alegrías" *(Hip* 251); pero ese 'ser uno' es actividad unal, es inmanencia, todo me lo hago yo, a ella no le interesa ese sentimiento mío a no ser que se esté hablando de la muerte y de la integración biológica de mi cuerpo. El poeta intenta juntar la humanidad y la naturaleza: no se puede, se me escapa: puedo contemplarla, pero no puedo hacerla mía como a una mujer. "Humanidad y naturaleza se unirán en una única divinidad que lo abarcará todo" *(*126); sólo puede tratarse de la vida, que

las comprende a ambas, en la que la naturaleza es la base y la humanidad su culminación. Es un error divinizar la naturaleza y hacerla madre de la humanidad; lo divino es la integración humana originariamente materna: la democracia, el eros, el comercio, toda la praxis es divina porque es vital; la naturaleza sólo es medio en los dos sentidos, la divinidad no está en ella sino en nosotros, no merece esa adoración, se convierte en vacía porque su emoción no es nada objetivo; sentida, sí, pero unilateralmente. Ella no puede corresponderle para que sea posible una integración, un amor. Todo lo pone uno e igual que lo pone puede quitarlo y ella siempre impasible: romanticismo unilateral. La naturaleza es igual de trascendente la virgen María, porque 'trascendencia' no quiere decir 'objetivo'; si Hölderlin hubiese elegido la vida, habría pasado de la unidad a la dualidad, del desentrañamiento a la integración. 'Yo' es para mí lo más cercano; la deidad, lo más lejano; la vida se halla en medio: entre yo o expresión y tú o comunicación; me incluye a mi y a lo otro; ni me deja en la soledad como el dios ni en la de mí mismo. 'Yo' y 'dios' se implican, dos soledades; la vida, lo que las supera. Para mejor divinizar a la naturaleza el poeta la hace griega; pero los griegos no la sentían, en el Mediterráneo no la hay, nada más que vergeles aislados entre demoníacos yermos; la idea del 'paraíso terrenal' responde a esta situación; en el Mediterráneo la naturaleza es hostil, sólo la que está domesticada es allí amiga. Esta diferencia yo la veo si comparo la costa mediterránea con Galicia o Alemania: aquí sí la naturaleza es toda ella acogedora, lo invade todo, sales a pasear por el bosque. Nuestro poeta ve un río en su patria que corre hacia el este y en seguida sueña que llega navegando por él a Grecia, porque allí tiene puesto su anhelo. Habría que saber en donde poetaba;

desde luego es imposible que lo hiciera sentado a una mesa en su cuarto. Está demasiado impregnado de la naturaleza. Y si lo hacía en su cuarto sería recordando lo vivido en el campo. ¿Dónde pudo escribir 'archipiélago' que trata de la integración erótica mar/islas si no conocía Grecia, ni siquiera el Mediterráneo? El paisaje de su Suabia no inspiraba eso. Los poemas de sus ríos son intuición del anhelo que busca lejanías, como el poema de Leopardi 'El infinito', los hizo contemplándolos, y 'Regreso al hogar' viniendo de Suiza, probablemente en el coche. De estas cosas no podemos saber nada pues hace dos siglos sucedieron. Parece mentira, tan moderno: porque el anhelo es de siempre. Nunca ha visto Grecia, pero la sueña, no la conoce pero tiene puesta allí la paz a la que aspira. Esto no es sino espíritu inmanente, no necesita verla - si la viese tal vez se desilusionaría, es lo que le pasó a Sartre por ejemplo, no encontró más que moscas. La Grecia de Hölderlin es su sueño y el modo de expresar el anhelo y un medio para salir de la trascendencia secular, porque el dios de Schelegel es erótico pero el de Hölderlin es religioso. Para aquél es un medio para hacer integral el arte moderno, y en cambio la visión de Hölderlin es romántica; la de Schlegel es vital, revolucionaria, porque es real; Schlegel busca la Grecia real y su arte para ayudarse para éste, y a Hölderlin lo lleva el anhelo. La Grecia que Hiperión busca es una Grecia irreal; la que los griegos vivieron era una Grecia real; aquélla, infinita y ésta finita, aquella anhelo y esta integración vital. La Grecia de Winkelmann como la de Schlegel es también

anhelo, necesariamente lo es también para nosotros sometidos a esta religión del pecado con un arte angustiado etc., de todo esto habla Schlegel en su Estudio. A Hölderlin en su visión de Grecia el anhelo lo desborda, cuando la trata en poesía sus poemas recobran la inmensidad de su sentimiento. Una elegía, lo dice en el prefacio de Hiperión, sí y también una desesperación, porque esa Grecia unal que busca no la puede encontrar, sólo existe en sí mismo, no es otra cosa que el desbordamiento de su anhelo. También a Schlegel, como a todos, pero él se pone a dilucidar su arte y ve que es más ancho y nos habla de sus héroes que no rechazan la feminidad, como Aquiles; Hölderlin hace de Grecia su religión, su objetivo es más profundo. La Grecia que desconoce y describe con tanto entusiasmo en su obra en prosa y en verso diviniza su anhelo: es un visionario, está enamorado de unos paisajes que nunca ha visto y sin embargo describe apasionadamente; podríamos decirle: falso, estás fingiendo, pero él lo está realmente describiendo es su anhelo y eso sí es una vivencia real que enlaza con la nuestra. Como también para nosotros Grecia es anhelo nos importa menos el paisaje real existente que este sentimiento que además el poeta expresa con una emoción tan grande que nos arrastra. Necesita llevar a su amada a Grecia, porque en su país le es imposible divinizarla. Grecia, en donde todo es divino, está llena de dioses, las personas están divinizadas, donde el anhelo puede hacer maravillas. Baudelaire, Pessoa y Rosalía encuentran su anhelo en la mar, viajando o perdiéndose en ella; Hölderlin necesita algo más luminoso, que esté relacionado con la divinidad y con el arte, pues para él, como hemos visto en el *Proyecto* ambas cosas son lo mismo: "Al principio el hombre y sus dioses eran una sola cosa y en ella, desconocida de sí misma, estaba la belleza eterna" *(Hip* 113); está hablando del entrañamiento primordial. Después el arte es (des)entrañamiento; es el anhelo el que hace hablar así al poeta, pero su concepción de la belleza es platónica, 'la idea lo une todo' es la idea de belleza: "tomando la palabra en el sentido más alto, platónico" *(Proyecto*). Entonces nos está hablando de un cielo inexistente, de una sublimidad irreal. Sólo interpretado como entrañamiento tiene sentido esa afirmación suya; de hecho es así como la realiza en su obra. Hölderlin podría estar de acuerdo con esta afirmación de Schlegel: "Allí donde esta el principio del mundo o el principio de los humanos, allí esta también el verdadero centro de la originalidad" *(*Schlegel *Luc* 27): el (des)entrañamiento es el principio de los humanos y el centro de la originalidad, pero el autor añade: "y ningún sabio ha explorado la feminidad", y aquí ya se rebasa a Hölderlin y su unalidad. En el arte vital que busca la vida podemos destacar más lo hondo, y le llamamos 'arte esencial', o lo ancho, y le llamamos 'integral» ; Hölderlin está en la primera clase y Schlegel en la segunda. No hay duda de que Hölderlin es el poeta del anhelo, el más grandioso y el más enternecedor. Su Grecia no es integración como para Schelegel; es sólo anhelo, es sueño, porque es la suya una visión romántica de Grecia: Grecia desde la infinitud; pero ella misma era todo lo contrario: paganismo y finitud. Grecia es dual, hay en ella dioses y diosas, no como en el cristianismo; Zeus es mujeriego y vital. Y Heráclito y Safo, y las bacanales y los misterios. Y sus héroes saben ser fieros y también femeninos. Esta es la Grecia de Schlegel. Pero también Hölderlin busca

la bilateralidad, precisamente va allí buscándola, para superar la unilateralidad cristiana. Los dioses son el lado masculino que él reduce a uno: el sol, el éter, el cielo, y la naturaleza es el femenino. Entonces se entiende que haya buscado en Grecia una naturaleza imaginaria, porque sólo allí la puede complementar con un dios también natural. Su adoración de la naturaleza es inmanencia, le reza: "Silencioso *éter* siempre proteges mi alma/ en el *dolor...*" *(Odas* 75); "toma mi vida y bendícela/ de nuevo, oh *cielo de mi tierra natal" (*69). No se puede tratar de trascendencia, porque él sabe perfectamente que ni el cielo ni la tierra le oyen, que es él mismo quien los hace recepción, pues ellos no se inmutan porque él los invoque, por lo tanto todo lo pone él, tanto la dación como la recepción. Se trata de la superación de la trascendencia por la inmanencia; lo malo es que después retrocedió, cuando se encontró atrapado no le fue suficiente este dios natural y recurrió al castigo y se sintió culpable y ello aumentó su desgracia hasta la locura. Los dioses paganos le permitieron encontrar un intermediario entre el dios trascendente y la naturaleza: una deidad paterna que se integra con la materna naturaleza. Pero el deísmo, aun el cuasi-inmanente griego siempre es masculinismo trascendente. Podemos considerar a Hölderlin un poeta religioso, incluso en el eros lo es, pues convierte a su amada en una diosa, y su quehacer poético él lo considera como un sacerdocio. Pero no adora a un dios único trascendente sino a la naturaleza materna inmanente y para divinizarla se vale del paganismo, que le permite escapar del amorfo panteísmo espinosiano. Hölderlin fue en el eros unilateral pero en el espíritu intentaba la bilateralidad valiéndose de la naturaleza y de una deidad masculina que convertía en lo paterno. Su religión era dual; no lo es el cristianismo que sólo tiene un dios masculino. Nos recuerda el dios de Bruno, que es también masculino y femenino. En el comienzo la divinidad era sólo la naturaleza, pero la fue dividiendo en cielo y tierra: "¡Qué sería la vida sin estas flores! ¡Pero, vinculados tan sinceramente al *cielo*, también vemos con los ojos de uno más excelso!" *(Corr* 539). Los dioses de Hölderlin son masculinos todos ellos, y la naturaleza es femenina, por lo tanto establece en su religión una integración dación/recepción, esto nadie lo había hecho antes; ni los griegos para quienes los dioses eran sólo personas divinizadas. En Hesíodo la tierra pare al cielo, pero después los dioses se hacen autosuficientes y mundanos, la dualidad es en ellos sólo erótica, entre ellos y a veces con hombres y mujeres; en Hölderlin se mantiene esta dualidad inicial: naturaleza más o menos divinizada: dioses, éter, padre, sol por un lado y vegetales y humanos por otra. Se halla pues adorando a un dios masculino y a una naturaleza femenina, ésta es su religión. El dios masculino es más Zeus que el Yahvé ajeno a la naturaleza y encerrado en sí. Le llama 'padre', 'éter', 'cielo' 'sol' 'aire' 'luz', que no tienen sentido sin la contraparte materna, la naturaleza, la tierra, la humanidad. Sólo le faltaría eliminar la dominancia del cielo, que muchas veces se logra, y sobre todo identificarse él mismo con los dos lados, no sólo con uno, generalmente con la tierra. El problema es esa dualidad éter/naturaleza, etc si no se logra sea vital carece de movimiento, será estática, deísta, muerta. Para que dé lugar al proceso que es la vida tiene que ser activa por los dos lados, el masculino lo es siempre, pero de manera machista, violenta, a lo que responde el lado femenino

con la pasividad. A pesar de ella, su concepción de la religión es más ancha que la habitual; su feminidad le hace identificarse con la naturaleza y complementarse con la masculinidad celeste, pero también se identifica con el dios y es dativo respecto a la comunidad; hay una posibilidad amplia de integraciones en su concepción del espíritu. Generalmente la masculinidad domina, muchas veces allí en donde la unión del infante con la madre tendría que serlo todo; parece que el poeta disfruta arrancándose de sus brazos:

¡Oh Éter, padre! Nunca hombre o dios alguno
fue conmigo t*an cariñoso y fiel* como tú.
Aún antes que *mi madre* me tomara en brazos
y bebiera en sus senos, me abrazabas *tiernamente*
y vertiste en mi naciente pecho
con el soplo sagrado, tu elixir celestial (...)

Considera que respirar es primero que alimentarse; le llega antes la inspiración poética. Después en el poema los seres vivos se alzan para buscarlo y respirarlo y los pájaros son los privilegiados porque son los que mejor lo alcanzan y también el poeta quisiera convertirse en el homosexual Ganimedes para ser abrazado por Zeus. Finalmente, esta integración vegetativa le sirve para superar el materno anhelo:

"Pero mientras yo sueño con vagas lejanías
donde con tu onda azulada enlazas ignoradas orillas,
tú mismo, ¡Éter!, desciendes susurrante
de las cimas florecidas del huerto. Y así revivo
dichoso como antes, con las flores de la tierra" (1 63).

Prefiere convertirse en hembra fecundada desde lo alto que masculinizarse con la madre desde el comienzo. Yo voy hacia ti y tú vienes hacia mí; si yo subo y tu bajas ¿yo entro en ti? No eres tú el que entra en mí, por lo tanto una sola dación y una sola recepción: el padre no recibe, sólo da, pero para darse tiene en cuenta mis necesidades, al menos es también receptivo; falta que yo pueda también darme, en esta integración yo soy como máximo la mitad de la vida.

"¡Hermoso sol! Los hombres no me lo habían
enseñado; mi propio corazón con su amor
inmortal me empujó a los inmortales,
¡hacia tí, luz serena!" (*Emp* 249).

Pero este sol sólo se hace luminoso porque da en la tierra, en el espacio vacío es negror. Un árbol es sol y tierra, como un poema es dación/recepción, el árbol con su raíz penetradora y su copa abierta es la integración de ambos, pero él lo considera naturaleza opuesta al dios. Para Hölderlin el sol o el éter es generalmente más activo que la tierra o las personas: lo invoca como a un dios Padre; sin embargo tenía que pensar que ese astro y esa sustancia no me conocen, ellos están a lo suyo, soy yo quien los configura en dación divina, porque la tal dación está en mí y la pongo en ellos. El pasar del dios Padre al sol tenía que haber sido un paso hacia la inmanencia, teniendo en cuenta la revolución copernicana de Kant. Yo hago divinamente dativo al sol, y también receptivo cuando le cuento mis penas y le pido ayuda. Esto hace Hölderlin y no puede ser un simple animismo porque se parte del deísmo que lo ha superado,

sí puede ser un camino para la inmanencia. La vida en mí y en la naturaleza -allí a nivel elemental- es dación y recepción: lo es un árbol: recibe de la tierra y del sol y se da en sus ramas y en sus hojas y en sus frutos. Y tanto lo uno como lo otro son iguales en cuanto a importancia, de lo contrario, si la dación semetiese a la recepción -deísmo- o ésta a aquélla, ya no podría haber tal integración; así pues, en la oración soy los dos lados -en el eros no, se necesitan los dos sexos. Yo soy como un árbol dación y recepción, la oración, las exige a las dos, pongo la recepción fuera de mí en el sol o en una fuente y me doy a ella: así progresa mi oración hasta lograr la paz y el espíritu buscados. Hölderlin se acerca a veces a la bilateralidad, pero otras se queda en la unilateralidad; de todos modos sólo él -con Schlegel- tanto en la poesía como en el pensamiento ha caminado en este sentido. Aunque muchas veces la vida le viene de arriba y la naturaleza es lo materno: somos de acá y la vida nos viene de allá, pueden negárnosla. Parte muchas veces de la dualidad objetiva mundo/naturaleza o ciudad/campo, en la que yo estuve anclado muchos años, porque no es vital, por eso no se puede integrar, y éste es el mayor error de Hölderlin, y por lo que muchas veces se quedó en la escisión, no pudiendo encontrar la vida como integración; la hizo ideal, inasequible, anhelo. La conversión del dios en éter no fue muchas veces suficiente para alcanzar la inmanencia, y se quedó en dualidad mortal. Para lograr la vida no hay más remedio que prescindir de toda trascendencia, el espíritu como vivencia inmanente y las deidades sólo medio; de esta manera se acaba la dualidad mortal y se crea una vital en donde ya no hay escisión, o se convierte en medio de la propia integración. Pero a pesar de estas limitaciones, Hölderlin es un poeta bilateral, y hasta el final lucha desesperadamente por mantenerse en la dualidad. Logra a veces hacer vital esta dualidad y otras no lo consigue, por la limitación de hacer a la humanidad una parte y no el todo. La religión que logra es artística y no teológica, basada en la belleza y no en la moral, y si la consideramos desde la inmanencia alcanza a ser filosófica como pretendía en el *Proyecto*, pues aunque entran en ella dioses son proyección de la humanidad. ¿Cómo vamos a pensar que este poema al sol es trascendente?:

> ¿Pero donde estás? Mi alma enajenada sueña
> confusamente con todos tus encantos,
> pues acabo de ver, harto de carrera,
> *al divin*o *joven* en toda su gracia
> bañando sus juveniles rizos en nubes de oro,
> y mis ojos, aunque no quieran lo siguen buscando.
> ¡Ah! Se ha ido muy lejos de aquí,
> a los devotos pueblos aún lo veneran.
> *¡Tierra! ¡Te quiero*! Tú participas de mi pena (...)
> Hasta que el bienamado regrese
> y encienda en nostros vida y alma" (l 129).

Puede ser un poema tanto erótico como místico, en el primer caso homosexual y en el segundo homogenérico. Recuerda la búsqueda de Rada por Krishna en el hinduismo, y en ese caso sería trascendente pero no aquí, puesto que sabemos que el sol no es más que un astro impasible; humanizar la

naturaleza es lo que ha hecho siempre la poesía, le viene de la magia ancestral; por lo tanto se trata de inmanencia en la que se opta por recibir la dación en lugar de entregarse a la recepción. Esta opción erótica se realiza con mucha belleza y hondura en toda la obra de Hölderlin. En *Hiperión* el protagonista antes de entregarse a Diotima lo hace con igual o mayor ardor a su compañero Alabanda. La homosexualidad se considera tan sucesora del entrañamiento primordial como la heterosexualidad: "Dónde encontraremos lo Uno nos dé reposo, ? ¿dónde volveremos a escuchar la melodía de nuestro corazón como en los *venturosos días de la infancia*? ¡Ah!, antaño la buscaba en la fraternidad con los hombres. Era como si la pobreza de nuestro ser debiera convertirse en riqueza, con tal de que *un* par de *estos miserables* se unieran en un corazón, en una vida inseparable: como si todo el dolor de nuestra existencia no proviniese sino de *una ruptura de una unidad primitiva" (*pre *Hip* 36). Nos hallamos en la búsqueda del uno imposible, por lo tanto del anhelo, aquí no figurado por la antigua Grecia sino realizado en un amor homosexual: que está hondamente sentido se ve por la fuerza de las frases que lo expresan. Veamos la ruptura y su imagen anhelar marina:

> "!Adiós!, grité al fin, y salí corriendo. Pero, involuntariamente, me volví e, involuntariamente, Alabanda, me había seguido.
> ¿No es verdad, Alabanda, le dije, que es un extraño mendigo el que tira al arroyo su última moneda?
> 'Si es así, que muera de hambre', contestó, y se fue. Vacilante seguí mi camino, llegué hasta el mar y contemplé las olas" (...)
> Finalmente escribí a Esmirma (...) supliqué, amenacé, invoqué las horas de amor y de audacia, pero no hubo respuesta del nunca olvidado, *del amado hasta la muerte" (*61).

La bisexualidad que se defiende en esta obra está señalada en la imagen de Diotima como un dios en pre Hiperión, y las cartas a Schiller en las que le declara su amor cuando se halla conviviendo con la amada; también en una carta a ésta después de la separación. Es una ganancia en la bilateralidad erótica esta libertad, y en este eros se supera a Schlegel, que tiene en su Lucinde sólo una amistad mediocre. Hölderlin quiere decirnos que se puede amar igual de las dos maneras. Pero además parece que es más ancho su eros homosexual, por más integral: "Y cuando se mostraba devoto y amistoso, entonces era como cuando la luz *crepuscular juega en lo oscuro* del ro*ble ma*j*estuoso* mientras sus gotas gotean todavía por la pasada tormenta" (170). No logrará una integración tal en el héteroeros; aunque sí con la materna naturaleza (cf p.37). En esta frase juegan la claridad y la profundidad, como en esta otra atribuida a Sócrates hablando de su amor por Alcibíades: "Quien ha pensado *lo más hondo*, ama lo más vivo" (l 119): el más profundo es el más amante, lo cual nos indica la viveza y la hondura con siente tal amor. La ruptura entre los dos amigos aquí es por motivos ideológicos pero en los escritos previos lo es en dos ocasiones por haber sido despreciado el agonista como homosexual por su compañero; es más noble aquella solución que ni siquiera plantea que pueda ser despreciable este eros. Hölderlin habla también de la potenciación de tal amor: "Me había hundido con tanta frecuencia en sus brazos para despertar con el pecho

invulnerable, me había *endurecido y purificado* en su fuego, como el acero" (59). Eros y amistad, no hay duda que se pretende revivir la homosexualidad guerrera griega. También se muestra la potenciación heteroerótica: si antes dependía Hiperión de Alabanda, cuando vuelve a él después de la integración con Diotima es al revés: "Yo soy la tierra seca y tú llegas como una tormenta afortunada" (146), le dice el amigo. La amistad es trascendente, nos juntamos para hacer algo; el eros en cambio es inmanente, y aquí se pretende superar tal limitación: un eros que al mismo tiempo nos hace fuertes para la praxis, por identificación. En el heterosexual me potencio de la otra manera, por complementación. A nosotros una amistad de tal intimidad nos turba, tal vez por miedo a la homosexualiad. La obra es valiente en esto, rechaza toda pudibundez, se lanza hasta el límite, qué importan los rótulos: es amor, sea el que fuere. Hay en Hölderlin la voluntad clara de expresar tanto su heterosexualidad como su homosexualidad, es probable que fuesen para él problema; muestra las dos, las deja libres para que ellas mismas digan cuál es más importante.

> "Yo no tenía nada que darle más que un ánimo lleno de feroces contradicciones, lleno de recuerdos sangrantes; no tenía nada que darle más que mi amor sin fronteras con sus mil preocupaciones, sus mil tumultuosas esperanzas; ella, en cambio, estaba ante mí en su belleza inimitable, sin esfuerzo, ahí, en su sonriente perfección, y toda aspiración, todos los sueños de la condición mortal, sí, todo lo que anuncia el genio *en las horas matinales de las altas regiones*, todo ello estaba realizado en esta única alma serena" (87).

Ella es el cielo a donde él desespera de llegar, y estar junto a ella es alcanzarlo; para eso no hace falta más que contemplarla: "Déjame ser tuyo, déjame olvidarme de mí, deja que toda vida y todo espíritu en mí vuelen sólo hacia ti; ¡sólo hacia ti, en una *grandiosa contemplación sin fin*! ¡Oh Diotima! " (105). Ella no tendría que hacer nada, el activo sólo él endiosándola; se trata por lo tanto de un eros unal, como en el espíritu. También a Susette la ve así: "¡Querido amigo, existe un ser en el mundo en el que mi espíritu puede detenerse y se detendrá durante siglos! (...) Gracia y altivez, calma y vivacidad de espíritu, ánimo y figura, todos constituyen un feliz uno en este ser" (*Corram* 35). El eros corriente no necesita tanta perfección, lo único que necesita el amante es que la amada lo reciba en su cuerpo y en su alma, aunque tenga defectos, todas las mujeres los tienen y todos los hombres, aunque en el enamoramiento del comienzo no se vean. Lo demuestran tantas virtudes, igual pasa con el dios omnipotente, etc., es la miseria del fiel, jamás podrá igualarse a tanta grandeza: por lo tanto así no se logra la integración erótica, que exige igualdad y reciprocidad. Sólo cuando el amante se dé cuenta de que es ilusión tanta maravilla, que también hay en ella limitaciones, a veces difíciles de asumir, es cuando el eros ha madurado, sólo entonces es posible la integración. Pero si mi miseria te necesita grandiosa, y la realidad me demuestra lo contrario no tendré más remedio que escapar. Cuando ella se baja del pedestal al que la condeno y yo le vea las

limitaciones, ya no es mi salvadora y entonces veo que estaba equivocado, que no es lo que parece, y como yo necesito siempre admirarla y veo su egoísmo, etc., ya no me interesa. Un ser que sólo es ansia que sólo se satisface conirrealidadesque que hay que estar siempre sustituyendo. El anhelo para mantenerse necesita la infinitud por ambas partes: infinita ansia e infinita imposibilidad; pues si ella le dijera que sí a tanta necesidad jamás lo satisfaría, por eso la actitud adecuada de ella para mantener el anhelo del cual él no puede salir es el desarraigo, porque es una coartada para el anhelo de él y una justificación de ella ante el mismo. El desentrañamiento exige las dos vertientes, no es que se pueda dividir en lo uno y en lo otro; en todo desentrañamiento están las dos, pero en un caso se trata de anhelo que es desarraigo, como en el de nuestro poeta, y en otro de desarraigo que es anhelo, como en el de Baudelaire; el eros de Hiperión es sólo adoración esconde la impotencia: no es capaz de darse y que ella lo reciba y al revés, se queda en la antesala de la vida; esta aparente maravilla de amada es parón, desentrañamiento y muerte. La hace también personificación de la naturaleza: "El alma de Diotima, como un céfiro, pasaba entre las ramas, sobre mí" (35); porque también ante ella no se puede hacer nada más que contemplar, no puedo echarle los brazos atraerla hacia mí, yo sólo soy recepción y toda la dación se la dejo a ella, por eso en este eros es ella la dativa: "Con una sagrada y audaz alegría, me tomó en sus hermosos brazos y me besó en la frente y en la boca" (109). Ella no me exige que me dé yo porque eso la obligaría a ella a recibirme en su cuerpo y en su alma; es ella la que me busca a mi, ve mis fallos, me corrige; a fin de cuentas no es más que una madre y cuando no hay más que eso en el eros quiere decir que se busca a una hembra desarraigada. La amada no puede ser una diosa, porque tiene que recibirme, tiene que adaptarse a mi dación envolviéndola, llorando de gozo, sintiéndose pobre; esto para una desarraigada es la muerte y es lo que pasa aquí. Cuando en la ficción ella también se enamora y lo ve maravilloso a él, al comienzo a él esto lo halaga, pero después se marcha porque no puede sostener su anhelo, y ella caída de su narcisismo se encuentra un pobre ser y se mata. Por eso en contra de la opinión de Susette, Diotima tiene que morir, por estas dos razones: porque el anhelo necesita una diosa y ya no la hay y porque la diosa es ahora una pobre mujer y ella misma no lo puede soportar. Y esto le viene bien al eros unal de él, que puede así seguir manteniéndose en la idealización, ahora más fácil por ser post mortem. Con esta figura de mujer -lo mismo el poeta con la Susette real- Hiperión pretende alcanzar el cumplimiento de todo su infinito anhelo. Pero por muy que excelsa la pinte no se satisface, y el se va con el amigo que lo llama, al que antes de conocerla a ella le había escrito tres cartas sin obtener respuesta. Naturalmente tampoco con él logra la paz y entonces quiere volver con ella y le pinta como proyecto vital una convivencia irreal de los dos solos apartados del mundo. En la vida real es diferente, si hubiera podido realizar su amor con Susette, habrían tenido conflictos a causa más de él que de ella, de un eros más ancho, pues ella no se desarraiga para complacer su anhelo como Diotima sino todo lo contrario, a pesar de las limitaciones de él lo hubiera amado siempre y lo

habría potenciado para su obra como ya lo hizo en ésta: "Usted (Schiller) se hizo cargo del librito cuando, por influjo de un estado de ánimo adverso y de agravios casi inmerecidos, era todavía tan árido y pobre que no quiero pensar en ello. Lo *he vuelto a recomenzar gozando de una reflexión más libre y un* estado de *ánimo más dichoso" (Corresp* 334), en la compañía de ella. Teniéndola él hubiese podido disminuir su anhelo y ponerlo en sus obras. La comparación de las personas con los personajes nos hace ver que él es el mismo poetando que amando, y necesita endiosar tanto a la amada como a la naturaleza y como a Grecia; en esta obra necesita como amada a una narcisa para alimentar su adonía; en esto no tiene en cuenta a la modelo, no está encerrada en sí, todo lo contrario: es amorosa y tierna; tras la separación Diotima se derrumba y muere en cambio Susette es valiente, sabe defender su amor e ingenia maneras atrevidas para verse; tiene más entereza que él y dignidad ante el marido, y conserva como un fuego sagrado su amor; "Tienes miedo de que se me muera el corazón y ya no pueda amarte (...) ¡Ah, ojalá pudiera ir a donde estás y darte consuelo! ¡No tengo secretos para ti, alma mía! (...) La semilla del amor estaba muy profunda y es indestructible dentro de mi ser" (*Corr am* 62). Su eros no es unal como el de él; lo alcanza siempre, que quiere saber qué hace, le aconseja que no se encierre, pues lo conoce y ve ahí su mayor peligro; admira su obra. El eros de él es inmanente y no sale de sí; dice en 1799, tras la separación: "Siento dentro de mí un agradecimiento indescriptible, amada, por la alegría que aún *me procura* la celestial primavera" (*Corresp* 420); el de ella es trascendente: "Cómo corrían mis pensamientos en esa dirección, *hacia ti*, y seguramente *te rozaban*, pues imaginaba en estos días tan hermosos de primavera que tú también debías tenerme siempre en el pensamiento y sentirme más cerca, como yo a ti" *(Corr am* 80). Ella es un derroche hacia él: "¡Oh, no dudes nunca de mi amor! ¡Para ti! ¡Sólo para ti permanecerá siempre eterno!(96); ¡duerme apacible y dulcemente, y que mi imagen te rodee!" *(*85). Estas expresiones de su comunicación que ella le reitera debían ser para este solitario como el agua para un sediento; sin ellas desfallecería, con ellas puede seguir creando. Entonces vemos que ante la unilateralidad del amante caben en la amada dos actitudes opuestas: la de Diotima desarraigada (pero hay que advertir que está contaminada por la real) y la de la Susette, que es receptiva y amorosa. En el intento anterior publicado en la revista *Thalía* ella muestra más claramente el desarraigo pues no acepta su amor: están así claramente dibujadas las dos vertientes complementarias, el anhelo de él y el desarraigo de ella, pero como este eros no había fraguado en la integración, el desenlace no tenía la profundidad de la obra. Hölderlin necesita expresar su anhelo en el arte por eso elige a la primera, en cambio en el eros real sin alguien que lo acoja se desmoronará, como así sucedió. El no es capaz de otro amor que el que expresa en su obra: esa ansia de totalidad parece algo grandioso que uno busca porque es casi un dios, en realidad es un mal que se padece; la infinitud que se busca es una condena, una carencia de finitud, es el regalo del amor. Él es sobre todo anhelo, más grande que el de ningún poeta que yo conozca; en el anhelo crece su arte, y la prueba es esta obra; pero como

contrapartida está condenado al desarraigo, que lo empobrece y condena. El movimiento de la obra, que la hace profunda y verdadera es el paulatino paso de lo uno a lo otro; es lo que hemos llamado perversión vital y veremos en otros grandes poetas. Cuando se juntan los dos entrañamientos la obra canta y llora al mismo tiempo: ¡Quisiera abalanzarme al mar furioso e implorar a su olas que me arrojen a la costa donde yace Diotima!" (89). Con la muerte y el enterramiento de ella la naturaleza se le humaniza, se le hace casi la amada, pero también eso es antestante, no es real. Diotima podía recibirlo pero su desentrañamiento no lo permitió; ahora incorporada a la naturaleza, que él vive en el anhelo puede imaginar que es recibido por ella engrandecida, es decir, materna. Este poema es la obra que es las dos cosas y su lucha es la obra misma, lo demás es anécdota. El fracaso del eros en *Hiperión* y también en la existencia real convierte a Hölderlin en un poeta del espíritu; desde esta perspectiva podría leerse muy bien sobre todo al final en el eros que es enteramente unilateral: "Tampoco nosotros, Diotima, tampoco nosotros estamos separados, y llorar por ti es no comprenderlo. Nosotros somos notas vivas sonando conjuntamente en tu armonía, ¡oh naturaleza! ¿Y quién podría romperla? ¿quién podría separar a los que se aman?" (212). ¿Es una fe o una sabiduría? Lo primero si se pasa a un trasmundo, pero si se entiende de modo inmanente dentro de mí mismo, como mi dación que busca mi recepción y logra su integración como vimos entre el cielo y la tierra también inmanentes, entonces es un camino ancho y hondo hacia el espíritu. La contemplación de la naturaleza siempre estuvo unida a él, nunca al eros a no ser como entorno acogedor en la unión o en la comunión. Hölderlin se dejó ganar después por el dios punitivo, pero aquí su dios es una -inmanente- diosa. Hiperión es una gran sinfonía compuesta con el cielo del anhelo y el abismo del desarraigo, y alcanza su intensidad mayor en la separación, porque es cuando el anhelo puede ser profundizado por el desarraigo: ahora no estamos juntos, pero lo estaremos, es el recurso romántico de hacer del eros también espíritu trascendente que aparece también en Werther, pero aquí está justificado desde el comienzo por una divinación de la naturaleza; también es verdad que Hölderlin da un paso mucho más valiente hacia la expresión de la infinitud: "Mi amor estaba sólo con la primavera y había en mí una nostalgia indefinible. 'Diotima', grité, '¿dónde estás, sí, dónde estás?'. Y creo escuchar la voz de Diotima, la voz que en otro tiempo me había serenado en los días alegres... 'Estoy con los míos* gritó, 'con los tuyos, con los que desconoce el extraviado espíritu de los hombres" (211). Hiperión abandona a la amada para hacer infinito su amor y la deja morir para poder soñarla mejor y en sus poemas la endiosa infinitamente: esto es anhelo y romanticismo. "Aguas majestuosas enseñasteis a mi espíritu a anhelar vuestra grandeza" (203), dice de las de Grecia, pero es al revés, el anhelo está antes no después: son majestuosas porque anhelo, en el anhelo se me engrandecen, son verdaderamente "tristes imágenes donde se alzó mi melancolía" (204); la melancolía es la verdad que hay debajo de tan hermosa grandiosidad. Por eso Hölderlin habla tanto de Grecia y de sus dioses y sin embargo no es pagano; en su obra no hay ni

asomos del eros griego apacible, pura finitud; nos recuerda a otros desesperados que también van a Grecia en busca de consuelo y se quedan fuera, como Leopardi o Byron o el mismo Nietzsche. "A mí me impresionó el hermoso fantasma de la antigua Atenas como el rostro de una madre que regresara del mundo de los muertos"(*Hip* 119). Es sintomático que llame a su amada con el nombre de la mujer que Platón eligió para expresar un eros deserotizado, casi espíritu sin alcanzar a ser ni una cosa ni otra, se queda en un eros unilateral irrealizable por infinito, pues si Platón es el filósofo del anhelo Hölderlin es el poeta; en cambio Schlegel es más pagano que ambos; al revés de ellos hace al espíritu servidor del eros: "Nos abrazamos con tanto desenfreno como religión"(6): bilateralidad y paganismo, al contrario de la unilateralidad espiritual de los otros dos; "Me gustaba perderme profundamente en todas las mezclas y entrelazamientos... tanto en *voluptuosidad espiritual,* como en *bienaventuranza sensual"(*5). El eros y el espíritu pueden prestarse uno al otro sus cualidades, y a pesar de que son excluyentes, mucho podemos pasar del uno al otro; Schlegel busca un eros que sea también espíritu, que el espíritu mitigue su violencia; lo sustantivo es el eros; en cambio Hölderlin lo que busca realmente es el espíritu, pues con tanta adoración el eros, rabiosamente bilateral, es imposible que se mantenga. Por eso en el anhelo de Hölderlin hay desarraigo erótico, en cambio en Schlegel apenas hay más que una leve sombra desarraigal; en el eros de Lucinde hay mucho anhelo, pero se asume; en el de Hiperión el desarraigo lo hace imposible. Nos encontramos así con la paradoja de que hemos considerado a Hölderlin el poeta del anhelo y sin embargo ahora tenemos que admitir que hay en él mas desarraigo que en Schlegel; y es que la culminación del anhelo es desarraigo, el primero lleva siempre soterradamente el segundo y cuanto mayor es uno también lo es el otro, en realidad y en el fondo, lo uno es lo otro. El protagonista de Lu*cinde* sabe que con su mujer no sanará del todo del anhelo, pero la acepta con él. Tiene un eros más ancho que Hiperión, menos desentrañado; también él está preso, pero a diferencia de Hölderlin, lo sabe y lo acepta: "*En todas partes* oye sólo el eco de *su propia añoranza" (Luc* 79); y ella se le queja suavemente: "No soy yo, Julius mío, la que tu pintas tan sagrada (...), flor milagrosa de tu fantasía es la que tú ves en mí" *(*108); porque el anhelo es un mal de todo amante. Sin embargo esto no le impide entregrarse al eros integradamente: "*El* abrigaba (...) una violenta pasión por ella y sería etermanente su *amigo.* Lo que *ella* le daba y sentía por él lo llamaba ternura, recuerdo, entrega y esperanza" *(*72). Siempre la dación la complementa con la recepción, podríamos ponerlo así: violenta pasión/amistad; ternura/entrega; recuerdo (primordial)/esperanza (de realizar de nuevo aquella totalidad). Hay una imagen poética igual en los dos relatos que podemos comparar: "No éramos sino *una sola flor*, y nuestras almas vivían *una en otra* como la flor cuando ama y oculta sus tiernas alegrías en su cerrado cáliz" *(Hip* 90): se destaca sólo el inalcanzable 'dos en uno' del anhelo y el encerramiento; "nosotros veremos alguna vez en un espíritu que somos *flores de una planta o pétalos de una flor*, y entre sonrisas sabremos que lo que ahora sólo llamamos esperanza en realidad era recuerdo" *(Luc* 12): el

eros une a dos seres diferentes para alcanzar la totalidad originaria; el dos inicial no se pierde nunca y sólo así puede alcanzarse la paridad. "*Toma mi alma ent*era *y dame la tuya*. ¡Oh hermosa, magnífica simultaneidad! ¿No somos niños?" (Luc 39). Lo primero que hace es entregarse enteramente para que ella haga lo mismo. Es sobre todo un juego de recepciones: que ella me reciba del todo y yo la recibo a ella igual; al contrario de Hölderlin que sólo se da en la lejanía, y ahí se queda todo; la recepción es necesariamente dual, en cambio la dación puede quedarse en unal. Al final Hiperión se queja de su soledad: "Ahora *vagabundeo por lo que hay en mí y_ante mi y más lejos, y no sé qué debo hacer de mí y de las demás cosas*" (87). Es la misma queja que le hace a su madre: "¡Oh, madre mía! entre Vd y yo hay algo que *separa .nuestras almas.*; no sé qué nombre darle, ¿es que uno de nosotros tiene demasiado poco en cuenta al otro, o qué es sino? Se lo digo desde lo más profundo de mi corazón (...) Si mi mente a menudo se embrutecía y yo *vagaba sin* sosiego *en medio de los hombres*, era únicamente porque pensaba que Vd. no sentía ninguna satisfacción conmigo" *(Corr* 397). Sabemos lo suficiente de la madre, entre otras cosas que lo dejó pudrirse en el manicomio y tuvo que ser un extraño quien se lo llevara a su casa, para saber en este caso que el desarraigo es de la otra parte. Como no se sentía recibido por ella, no aprendió a darse y por lo tanto no puede integrarse en el eros y por eso se queda fuera mediante la adoración a una irreal naturaleza o una amada irreal. Es incapaz de salir de sí mismo, está incapacitado para amar, vive de sus sueños. Su amor no es comunicación, no es ver a la otra persona como realmente es, y entonces ¿cómo la va a amar? 'Lo único que amas es tu necesidad', podría decirle la amada, 'como me necesitas de esta manera, me inventas así y amas esa muñeca que has inventado, pero a mí misma con mis necesidades me desconoces'. Entonces ¿no es verdad ese amor que llega en él hasta la noche de la locura? Es anhelo, necesidad infantil, porque ahí se quedó antes ahí permanece ahora; Susette en cambio lo conocía bien a él y lo queria así como era y lo admiraba, porque ser tan pobre en el eros era lo que hacía la grandeza de su arte. Por lo tanto podemos considerar que el desentrañamiento es el origen de esta obra, se parece mucho a un sueño y como en ellos es expresión formal de un sentimiento, profundo porque llega hasta el origen. Hölderlin crea su obra esencialmente porque parte de su carencia originaria busca la totalidad. "Oh vosotros, los que buscáis lo más elevado... ¿Sabéis su nombre? ¿El nombre de lo que es *uno y todo?* Su nombre es belleza" (80). El nombre de lo que es uno y todo es el sentimiento de totalidad que tiene su lugar de nacimiento en el entrañamiento primordial; si su nombre es belleza, se tratará de la belleza del arte total; pero hay otra todavía mayor, es la de esta obra: el amor que no se realizó eróticamente lo hizo estéticamente, se convirtió en arte y ahora es eterno. Siempre tenemos que oponer a Hölderlin y a Schelgel: "Aunque el mundo no sea precisamente el mejor... es el más bello" (5); la imperfección hace la belleza, es una flor frágil nacida en la indigencia. La otra belleza como perfección al estilo platónico es sólo Idea enemiga de la vida. La belleza surge de la imperfección y se expresa en los sueños y el arte. Esta es la grandeza quijotesca de esta

obra: intenta la totalidad precisamente el más incapaz de lograrlo, y por lo tanto el más necesitado; y como el Caballero, el agonista sufre descalabros: con su compañero, con la amada, de nuevo con él, otra vez con ella. La desproporción entre a lo que se aspira y lo que se alcanza, eso es la belleza moderna, superior a la platónica.

III. *El desarraigo de Empédocles*

Hölderlin dice de E*mpédocle*s; "He hecho un plan detallado para una tragedia cuyo tema me.arrebata" *(*Cor 340); podemos ver cuál es en el esquema con el que se inicia ésta al parecer inacabada obra: "Empédocles (ha sido) inducido por su sensibilidad y su filosofía hace ya tiempo a odiar la cultura... enemigo mortal de toda existencia unilateral y por tanto, *insatisfecho, inestable, doliente*, incluso en condiciones realmente bellas, simplemente porque son condiciones particulares y sólo le satisfacen *plenamente sentidas en armonía con todo lo que vive*" (25). Que se cambie en cada una de las tres versiones la motivación del extrañamiento del agonista indica que la causa no está fuera sino en él mismo, "los motivos contigentes de su decisión se desvancen completamente para él ahora y la considera como una *necesidad que procede de su ser más profundo" (*31); esta obra tratará pues, como la anterior, de expresar el desentrañamiento del poeta. Consta de dos actos, el primero tiene lugar en la ciudad y el segundo en el Etna. En el primero el agonista es amado por Pentea, una mujer que a pesar de su nombre no es unilateralmente total como Diotima; se parece más a Susette- y por su discípulo Pausanias, y es rechazado por el sacerdote y el arconte a causa de su actitud revolucionaria: "Con él habríamos sido liberados de los dioses" *(*1 2 4).

> "El pueblo está ebrio, como él mismo.
> No atiende a leyes, ni a necesiades
> ni a jueces; las costumbres están inundadas
> por un estrépito incomprensible (...),
> y de los dioses los humildes días de fiesta
> se han fundido en uno solo eclipsándolo todo,
> el mago *envuelve cielo y tierra*(1 1 2).

Era pues un chamán dionisíaco; pero las autoridades vuelven al pueblo a su antigua obediencia y en su contra. Él se culpa por haberse derrochado o ensoberbecido, y ha decrecido en su unión mística, necesita recuperar el entrañamiento perdido; la búsqueda es aquí más atormentada que en Hiperión: la totalidad de la infancia perdida para engrandecerla y plenificarla, allí se buscaba libremente, sin este sentimiento de pecado; ahora se está dispuesto a todo para recuperarla, porque la existencia sin ella carece de valor. En la obra anterior se logró al menos momentáneamente con la contemplación de la naturaleza y con la amistad y el eros, pues aquella es una obra de horizontes amplios, como cuadra a su sentimiento dominante que es el anhelo, pero ésta es introvertida, el agonista pretende encontrar la solución en sí mismo; consecuentemente, allí el símbolo que campea es la belleza de la antigua Grecia y aquí una siniestra sima. Con respecto a aquélla ésta parece un retroceso vital, pues la separación de la amada hace regresar al poeta a la madre; allí se buscaba la totalidad en la luminosa Grecia y aquí, en las entrañas de la tierra; se pretende llegar a las fuentes, desvivirse, retroceder, suicidarse. Allí reinaba el anhelo hacia lo otro, aquí el desarraiago egoísta; allí la grandeza, aquí la sordidez; allí la emoción cálida, aquí la reflexión fría; allí la luz serena, aquí la tiniebla; allí la gloria de la naturaleza y aquí un oscuro agujero. En *Hiperión* el agonista es el anhelo que busca la totalidad, aquí es la totalidad perdida sin

posibilidad de recuperarla como no sea en la muerte. Hay un paso de la amada a la madre; antes todavía había una Diotima, ahora la madre terrible. Allí la amada y el amigo fueron las víctimas de su desentrañamiento; aquí nadie va a pagar por el agonista, lo hará él mismo porque intentará llegar a la raíz del mal. Hiperión acaba como anacoreta del anhelo, devoto de Diotima; Empédocles no se conforma con quedarse fuera anhelando, quiere salir del anhelo y alcanzar la integración aunque sea pereciendo. Respecto a aquélla, esta es una introversión en el espíritu, figurado por la naturaleza y sus dioses; y si allí triunfaba un anhelo desbordado, aquí el desarraigo domina. El problema del anhelo es que como no tiene la garra del desarraigo necesita trabajar en extensión, de ahí esos poemas tan grandes de Hölderlin; el desarraigo trabaja más en intensidad y en concentración, lo veremos en Baudelaire y en Rosalía. El anhelo es lírico y el desarraigo dramático, por eso en contraste con la otra elegiaca esta obra es dramática a pesar de que no haya podido desarrollar su proyecto de tragedia, porque el conflicto en que está sumido el agonista no es dual sino unal: el ansia de totalidad hasta la muerte. El desarraigo exige un o una responsable contra el que pelear y el anhelo sueña o se lamenta. Hölderlin hace en su Ensayos una clasificación de los géneros literarios, también nosotros queremos hacer la nuestra. La lira es anhelo, lamento o sueño; el drama es conflicto y lucha, que puede ser épica y lírica, sin tener en cuenta si la obra está en verso o en prosa, si se ve escenificada en un teatro o se lee en una novela. Lo materno o la recepción, puede ser la mujer, la casa, la nación etc. está siempre en el fondo tanto de la lira como del drama, pero en el primer caso desde el anhelo y en el segundo desde el desarraigo. Cuando la lucha es contra un competidor el drama es épico y cuando, como en este caso, es contra la propia recepción materna, es drama lírico o anhelar. La poesía dramática tiene siempre que ver con una afrenta mundana o paterna, o vital o materna. Son dramas líricos: la *Divina comedia*, *Hamlet,* etc. dramas anhelares. La épica es más superficial, aunque queden muchos cadáveres en escena, a fin de cuentas se trata de cuestiones anecdóticas: la conquista de Chile por los españoles; no para los nativos, pues para ellos es una cuestión materna. Cuando el drama es esencial alcanza la raíz vital, y cuando no consiste en que te amenacen con quitarte la recepción, sino ella misma se vuelve contra ti: sólo en este caso consideramos el drama tragedia, tanto si puede ser escenificada como si no. El drama épico y el lírico se pueden comparar con una tormenta o un huracán y un temblor de tierra; de lo que viene del cielo puedes defenderte, pero si el suelo se te abre, es imposible. Cuando Schopenhauer estaba trabajando en su gran obra le parecía anecdotica la lucha que estaban librando sus compatriotas contra los franceses, pero tan esencial era lo uno como lo otro. Él nos estaba hablando de la lucha contra la recepción que sus conciudadanos estaban defendiendo con su propia vida. Si comparamos esta obra con esa lucha, que se estaba desarrollando también cuando Hölderlin la escribía, la diferencia es que allí se lucha contra lo paterno y aquí contra lo materno; defender a la madre es muy diferente de que ella se vuelva como una fiera en contra, o a ti te lo parezca aunque en la realidad no sea así o seas tu su ofensor; aquella es reconfortante y liberadora, pero ésta es un despedazamiento propio, y sólo entonces podemos llamar a un

drama 'tragedia', Una tragedia -materna- no tiene otra solución que la muerte del agonista, pues la lucha contra la madre no es otra cosa que un suicidio. Toda tragedia es en el fondo un suicidio, aunque en ella el agonista no busque por sí mismo la muerte. En esta obra lo hace porque el conflicto es interior; en *Hamlet* la lucha con la madre también lo es; en cambio en el *Quijote* el agonista lucha contra el padre, a la madre sólo la anhela. Cuando es lucha y odio se trata de desarraigo, que a veces está soterrado. En *La metamorfosis* de Kafka el agonista en su lucha con sus padres también se esta suicidando. Porque la vida es integración, desintegrarse es matarse; en el maltrato también el amante se está dando muerte cuando daña a la amada. En *Empédocles* la lucha es contra la madre, como en la *Orestiada*, pero el poeta no se atreve a plantearla así de feroz y prefiere soterrarse por medio del cráter de un volcán. Por eso esta obra lo mismo que la anterior, adquiere toda su profundidad y belleza, si se considera el conflicto, con la naturaleza antestancia del (des)entrañamiento. Tal vez Hölderlin no haya pensado conscientemente en eso cuando la escribía, pero le subyace; de lo contrario no se trataría más que de exquisiteces y, en este caso -el suicidio en el Etna-, de una resolución de chiflado. Tan natural es el cielo como la tierra y tan inmanente, la integración de los dos hace posible la vida biológica, y si se quiere hablar de ella a nivel superior como en el eros y el espíritu, esta integración telúrica tiene que ser sólo simbólica. Aunque menos en el cristianismo que en otras, la religión se ha valido siempre de la contemplación de la naturaleza para recogerse de la conciencia y alcanzar la vivencia espiritual; el contemplador se da enteramente y es recibido por ella, pero esa recepción es proyección de la propia, todo lo hace el contemplador; se trata de una religión inmanente. Es unal, por lo tanto la naturaleza no tiene otra misión que convertirse en soporte de mi propia recepción, que pongo fuera de mí como puedo poner una imagen; es mejor así por tratarse, aunque elemental, de la vida misma. Puede tratarse de una recepción difusa del entorno o de otra más concreta, por ejemplo, me siento delante de un árbol y me abandono a él de manera que mi conciencia sea = 0; entonces sólo queda mi dación en proceso de recepción, para lo que4 puedo valerme de la oración. La agnosia y la abulia dan lugar al trance. La naturaleza es la gran protagonista en la obra total de Hölderlin; los dioses no son más que pajarillos revolotenado a su alrededor; y así como en el eros nuestro maestro es Schlegel, Hölderlin es un intento de llegar a donde nosotros estamos, en la inmanencia espiritual. La naturaleza de que habla Hölderlin en la obra anterior y en gran parte en ésta es sólo identificación, el intento de la unión con la naturaleza se pretende "tan intimamente, tan cálida y personalmente, como si su corazón fuera el de ella y el espíritu del elemento habitase en figura humana entre los mortales" (301): esta identificación va a ir dando paso a la proyección: que sea ella la que me exprese a mí, no al revés. Es un camino largo que Hölderlin comienza con la loa externa de sus primeros poemas y la unión; ahora está alcanzando la plenitud del símbolo; después en los himnos tardíos la naturaleza empieza a decrecer, aniquilada por el dios trascendente. Si comparamos la utilización de la naturaleza en la obra anterior y en ésta vemos que aquí, aunque la obra es menos contemplativa, se hace más expresión del estado de ánimo del agonista,

ya que no se la contempla por ella misma, se le ruega, se le exige y se la increpa. Hölderlin es el poeta de la naturaleza; el que mejor ha sabido servirse de la de su patria para expresarse. Se identifica con sus ríos, no los ve a ellos mismos, los hace medio para sus propias vivencias:

"Pero no he pensado quedarme aquí.
Arisca y difícil de conquistar
esa Madre taciturna que yo he dejado.
Uno de sus hijos, el Rin, quiso
impetuosamente echársele en los brazos
y, rechazado por ella, se perdió
nadie sabe donde, muy lejos" *(*2 109)

Reaparece la madre extraña, hace a la naturaleza cómplice de sus afanes superando por lo tanto la identificación.

"Nunca sin embargo, nunca
olvidará su infancia. Porque veremos
caer la morada de los hombres
y sus leyes, y su días volverán al caos
antes de que río tal olvide su origen.
¿Quién alteró primero
l*os lazos de amor para convertirlos en yugo*?" *(*115)

Nos hallamos en el símbolo: hablando del río habla de su desentrañamiento, como se hará grandioso con el símbolo del volcán. Esta obra sólo tiene sentido si la naturaleza es la propia recepción y el agonista se halla extraño a sí mismo; en Hiperión se trata de un eros que se va convirtiendo en espíritu; en *Empédocles* de un espíritu perturbado a veces por el eros. Si no se considera la unión del agonista con la naturaleza como imagen del espíritu, habría que considerar su unión "delirante", como hace un estudio en el Prólogo de la obra; lo contrario es el extrañamiento, que es la situación de partida, y el objeto de la obra es lograr la unión perdida, el anhelo es el primer motor como en *Hiperión.* El agonista intenta seguir su camino solo, porque seguramente el mal del que quiere librarse está en su relación con el discípulo y todo lo otro no sea más que apariencia; lo quiere y no lo quiere, y en el proceso dialéctico entre los dos hombres está la línea fundamental de la obra; ésta es la despedida:

¡Ay! si pudiera decir cómo ocurrió;
dar nombre al cambio y al obrar de las fuerzas
soberanas, cuyo camarada fui, ¡oh naturaleza!
¡Si pudiera, una vez más, convocarlas a mi alma,
para que mi pecho mudo, mortalmente vacío,
resonara con todos sus sonidos!
¿Lo soy aún? ¡*Oh vida!*, ¿y me susurraban
todas tus aladas melodías y escuchaba
tu antigua consonancia, gran naturaleza?
¡Ay! Yo, al que abandonaron todos, ¿no he vivido
con esta tierra sagrada y esta luz,
y contigo, a quien el alma nunca deja?,
¡oh padre éter!, ¿y con todos los seres vivos

en un Olimpo de presencia sempiterna?
Ahora lloro como un paria
y no puedo quedarme en parte alguna, ay, y *a ti*
también te arranca de mí... ¡No digas nada!
Muere el amor cuando los dioses huyen,
tú bien lo sabes, déjame ahora, no volveré
a ser el mismo, y *nada tengo ya que ver contigo"* (73).

Empédocles padece por el 'desarraigo' -este es el nombre que él quiere saber- que es aquí el sentimiento dominante: se encuentra escindido, apartado y odiado por la naturaleza; es él quien se ha apartado y se lo achaca a ella; también del extrañamiento de sus conciudadanos y sobre todo porque ya no puede vivir el amor que le unía al joven Pausanias, no porque sea pecado al modo cristiano sino porque el extrañamiento lo alcanza también a él; ahora lo trata con dureza y quiere apartarse de él, porque le distrae de la búsqueda de lo más importante; Pentea, que lo llora desde lejos con una amiga, pertenece ya al pasado lo mismo que el rechazo ciudadano. En la pasión de Jesús se opta al final por la feminidad: los apóstoles se van y también su Padre y quedan sólo acogiéndolo las santas mujeres; su opción es, pues, edípica; en cambio aquí se echa a las mujeres, como en el *Fedón* y la opción es homosexual, más cercana al desarraigo. Sin embargo la búsqueda es materna, al contrario de lo que aparece en Jesús, y es que éste es un poeta ancho que sabe siempre juntar las dos opciones o ir de la una a la otra, y profundo, pues la confluencia de ambas dimensiones vitales ahonda el proceso. En *Hiperión* se desecha el eros heterosexual por el espíritu, aquí se intenta también lo mismo con el homosexual. Como allí, hay aquí una mujer enamorada que busca al agonista y el se va con el discípulo, que también lo ama, y como allí después lo deja también aquí, pero esta vez no para el otro eros sino para algo que le es más básico; por eso, con respecto a la anterior esta obra es un intento de mayor profundización. En una carta Hölderlin le dice a su madre ya no le falta mucho para acercarse a lo que ella quería de él, que era el sacerdocio; y verdaderamente toda su obra se va encaminando en esa dirección. El primer movimiento de esta obra es expositivo y nos ha hecho saber la situación de partida, que es el extrañamiento; ha sido realizado enteramente en la primera versión; las otras dos sólo lo tocan en aspectos secundarios y se centran en el segundo que es el meollo de la obra. Consiste en un proceso dialéctico eros/espiritu, el discípulo quiere mantener a su maestro en el regalo del eros pero él necesita de una catarsis que le encamine al entrañamiento perdido, más hondo y no puede ser otra cosa que el espíritu. El eros pertenece al reino de los dioses paganos, superados por la madre naturaleza que es hacia donde dirige el agonista su búsqueda. Se encamina hacia el volcán y Pausanias lo acompaña y él pretende seguir solo pero el discípulo lo ata con sutiles lazos, hace claramente el papel de la amada, el de la Susette protectora que se preocupaba de su bienestar; esta dialéctica en que consiste el segundo y último movimiento de la obra, permite al agonista ir expresando su sentir más profundo. Le falta la vivencia de totalidad, que a todos nos falta, es algo que perdimos en la infancia y ya nunca se logrará; pero probablemente la necesidad de él sea mayor y

además no se resigna como hace la mayoría, cueste lo que cueste la ha de encontrar. Hay en esta obra una línea de megalomanía a lo Zaratustra cuyo antecedente parece ser, irreal, infantil; pero hay otra verdadera, que es la que nosotros seguimos. La crisis en que se halla el agonista es fundamental como punto de partida; en otro tiempo estuvo con el pueblo ayudándole a salir del dogma, pero ahora se halla en el extrañamiento y la desesperación, necesita la soledad, pero no es capaz de desapegarse del discípulo; éste es el argumento de la obras que está en crisis porque se hallan en conflicto su eros y su espíritu, y quiere resolverla echándolo. Cuando el ruido del primer acto se calma, en la soledad de la montaña con el discípulo aparece el verdadero drama, de lo que todo lo anterior no era más que consecuencia. Hay dos cuestiones que son la columna vertebral de la obra, el homoeros y el desentrañamiento cuyo origen se busca y -no se puede volver a la infancia- sólo se podrá encontrar en el espíritu. El amor del discipulo es más cristiano que pagano, hay más voluptuosidad en el maestro que en él; es una donación de la propia existencia a alguien que para él es como un dios, parece un devoto de Jesucristo; hay en él un amor sin fronteras dispuesto a todo, capaz de todos los desvelos por su amante: "Te odias/ y odias lo que te ama y quisera asemejársete" (257). En el maestro hay una búsqueda desesperada de sí mismo que es capaz de desprenderse del gozo erótico, que le atrae. Recuerda a Sócrates con Alcibiades, pero aquél era un eros más voluptuoso. En el discípulo no hay ninguna alusión sensual, es el suyo un gozo por su vitalidad; cuando Empédocles alude a su muerte, se sobrecoge:

> ¡Oh basta, y no expreses aquí
> lo terrible en mi presencia! Aún respiras,
> aún oyes la palabra del amigo, y te brota con impulso
> del corazón la preciosa sangre de la vida,
> estas de pie y miras, y el mundo es claro por doquier,
> y límpidos tus ojos delante de los dioses.
> El cielo descansa en tu frente despejada
> y, contento de todos los hombres, tu genio,
> oh magnífico, resplandece sobre la tierra;
> ¿y todo debe perecer?" (1 2 5).

Es como alguno de los diálogos platónicos más dramáticos en los que también el agonista muere, mezclado con alguno de los eróticos, pero aquí con casi todo el deísmo superado; en *Empédocles* no se defiende la trascendencia sino la inmanencia, ésa es la gran diferencia. El agonista busca la totalidad aquí, el cráter es una imagen materna. Sólo le quedan resonancias de aquellos diálogos, pues la marcha de la obra es osada filosofía de la vida, que busca la verdad entregándose a la muerte. Es al mismo tiempo una respuesta a los diálogos teológicos, y una superación cristiana del eros por el espíritu. La amante persiguiéndolo y él intentando desembarazarse del amigo que está dispuesto a morir por él. La obra falla en cuanto drama porque el agonista no hace más que escapar para morir; logra desembarzarse de todos -los brazos del efebo son los mas peligrosos- para encontrarse cara cara con la madre: la muerte; es un canto de amor a la madre terrible, el drama secretamente es con ella, una

reconciliación en la muerte. Una búsqueda que queda de la raíz de su mal para abrazarse a él y morir. Puesto que la búsqueda es honesta forzosamente tiene que acabar en el origen: el cráter del volcán lo lanzó al mundo. En el discípulo hay un proceso: desde la negativa a separarse de él hasta la opción de morir juntos, pero no lo mueve la búsqueda del espíritu como a Empédocles sino sólo su amor. Al principio no lo comprende cuando habla de su holcausto: recuerda a Jesús con su discípulos; pero después se ofrece él también. ¿No será un lazo más? El volcán es imagen del espíritu, pues el dejar el eros y el mundo por una aventura interior no puede ser otra cosa; en *Hiperión* se superaba el eros pero no se llegaba realmente al espíritu, mas aquí están bien separadas las dos dimensiones vitales. Se intenta regresar al (des)entrañamiento original, que sólo por el espíritu puede alcanzarse. No es erótica la integración que se busca, porque la amada sería desproporcionada, y está callada, la recepción la va haciendo la dación del orante; con respecto a la anterior, esta obra es un acendramiento esencial, un acercamiento al origen. Antes se fracasó en el eros y ahora se intenta saber el motivo. El planteamiento correcto es ya el logro, en el revivirlo, como en el soñar; no hay otra solución posible, pues el (des)entrañamiento que nos constituye no tiene solución, sólo expresión. El poeta sabe -con sabiduría más o menos consciente- que lo que está viviendo ahora es para él más importante que su integración con Diotima o Pausanias, y a ello se lanza. Con esta obra el eros queda ya definitivamente atrás; sus búsquedas, de ahora en adelante, van a ser religiosas, esta obra inicia por lo tanto el cambio. El discípulo está dispuesto a morir con su amante sin alcanzar nada para sí, sólo por amor a él, y a él al principio le encanta la idea. ¿Se puede ir eróticamente? ¿Hacer una fiesta primero "con el fruto del cálamo y la fuerza de la vid" (199) y luego lanzarse juntos a la totalidad? Ésta es la última tentación:

> "¡Oh corazón todo lo sacrificas! !Y éste
> arroja ya de sí la áurea juventud por amor mío!
> ¡Y yo!, ¡oh tierra y cielos!, ¡mira!, aún,
> aún estás cerca de mí, tú, alegría de mis ojos.
> Aún te tengo, igual que antaño, entre mis brazos
> como si fueses mío, como si mi presa fueses,
> y el sueño encantador me trastorna una vez más
> ¡Sí!, sería espléndido que en la llama de la fosa,
> en lugar de uno solo, entrase del brazo,
> solemne, una pareja al declinar el día;
> yo llevaría con gusto lo que he amado,
> como sus fuentes todas arrastra un noble río,
> ofreciéndolo en libación a la noche.sagrada" (343)

Pero al final el agonista renuncia a la totalidad erótica por la otra más grande del acogimiento materno. Se desecha el eros y se asume la aventura del espíritu en soledad. Era un intento del amado de convertir en erótica y suya también esta aventura mística, que sólo puede ser personal y única. Se trata, puesto que la sima es un elemento imaginario y pasivo- de la búsqueda en soledad del espíritu, aunque quede lejano y sea el encuentro con la madre lo mas

perentorio. Cuando los dos hombres se hallan abrazados en el trance erótico ante el cráter, se está expresando a nivel simbólico el eros homosexual en el reino de lo materno, haciendo lo uno anhelo desesperado de lo otro, y esto expresa una necesidad profunda del poeta. El cráter preside la obra como una diosa terrible:

"Penetrar en el santuario del abismo
donde el corazón sufriente de la tierra
se oculta del día, y la *oscura madre*
de sus dolores te hablase" (339)

En ella hay que perecer para conquistar la paz; sabe que al entrar regresa a la madre extraña con la que aprendió a vivir, que vuelve al desentrañamiento original. En esta obra sucede como en los sueños: si no se interpreta no la comprendemos profundamente; el propio soñador no sabe casi nunca que es lo que sueña, el propio poeta no se da cuenta de que esta viajando por las profundidades con sus imágenes. ¿Cómo puede ser esta unión con el hondón telúrico? Desde luego no puede tratarse de un miserable engullimiento, puesto que la naturaleza, desde lo más hondo está entrañada con el cielo constituyendo una dualidad vital, en la que el agonista ingresa. Puede hacerlo mediante la identificación con ella para complementarse con él y será entonces receptiva o femenina o bien la identificación con él que alcance la complementación con ella y será entonces dativa o masculina; las dos se realizan aquí y se trata, por lo tanto de vida, no de muerte, no de un miserable suicidio. Veamos la femenina, el agonista se aleja del padre para, identificado con la madre, alcanzarlo más gloriosamente:

Hoy
regresa el tiempo hermoso de mi vida
una vez más, y lo más grande me espera (...)

que me bendiga al despedirme, vacilante
sobre doradas aguas, la luz del sol,
espléndida y juvenil, que antaño
tanto amé. Luego brillarán en torno nuestro
calladamente las estrellas eternas, mientras subiendo
de las entrañas del monte, brota fuego de la tierra
y con ternura nos *roza el que todo lo mueve*.
el espíritu, el éter, ¡oh entonces!" (145).

Identificación con la tierra para juntarse con el cielo; el volcán es un hondón que lo catapulta: de la madre terrible al dios, potenciado por ella, coito que quiere ser espiritual con él. ¿Como en el deísmo? Allí no hay sueños de una tal telúrica potenciación y a además, aquí no se sale de la naturaleza, este cielo es de la tierra, que nada tiene que ver con aquel otro moral de la secular religión.

"Pero en el corazón del tiempo
el Éter sereno, vive *siempre*
*unido a la Tierra virginal" (*2 131).

En Hölderlin hay la voluntad constante de hacer dual la deidad aunque algunas veces no alcance la integración vital; en este caso el uno no puede vivir sin el otro, la deidad por lo tanto es la integración dativo/receptiva o el espíritu, con la recepción más activa la dación. El agonista es ahora masculino:

"Ven conmigo, ahora solitario
gime el corazón de la tierra y, recordando
la antigua unidad, la oscura madre
extiende hacia el éter los brazos de fuego,
y ahora *el dominador viene en su rayo*
sigámoslo como prueba de le somos afines
y *bajemos hacia las llamas sagradas" (*359)

La identificación es con el padre, es el medio para ser recibido por la madre, que es la activa y la protagonista de la integración. Bajar 'recordando la antigua unidad' en la que ella y él estaban juntos es retornar al origen cósmico imagen del vital. Las dos integraciones aparecen aqui, la femenina ganará terreno posteriormente, pero es la masculina la que está expresada como necesidad profunda: reencuentro con la madre, reconciliación ofreciéndose como víctima, superación al fin de la atormentada separación, regresión a una vida plena sin el doloroso apartamiento que ha marcado la existencia del poeta. El amor adoración a Diotima era un paso para este otro, aquel anhelo se ha profundizado en este desarraigo, la madre se hace amada, es un enraízamiento en la bilaterlidad, siempre con la amenaza trascendente paterna, pero hasta ahora está ganando la inmanencia. Dentro de ella hay dos cuestiones: el género de la integración y su desentrañamiento. En Hiperión se trata de anhelo femenino primero y masculino después: en el punto culminante de esta tragedia se trata desarraigo -puesto que está implicada la muerte- femenino y masculino. Podemos ver mejor la riqueza vital de esta integración si la comparamos con la que se alcanza en el poema de Leopardi *La retama*, en la cual el poeta fiel a su odio a la vida figurada también por la naturaleza "madre en el parto, en el querer madrastra" (477), se expresa de una manera similar con el Vesubio, una matriz fálica de muerte que se hunde en el cielo y arrasa cuanto alcanza:

"Cayendo de lo alto
del útero tronante
lanzada al hondo cielo
de cenizas, de rocas y pedruscos
noche y ruina, fundida
con hirvientes arroyos,
por el flanco del monte
bajando inmensa ola,
las ciudades que allá en la extrema
playa bañaba hundió" (481).

Aquí se tiene en cuenta sólo la destrucción de la vida placentera, la subida al cielo no es para integrar su necesidad sino para tomar impulso para una mayor destrucción, que tiene llegar hasta 'allá en la extrema playa'. Se trata de una

madre más terrible que la de Hölderlin, pues no sabe nada de amor. Nuestro poeta se considera hijo amado de la naturaleza y Leopardi odiado; esto ya implica que se encamine resueltamente por el desarraigo, que hay también en nuestra obra, pero matizado y enriquecido por el anhelo. Se puede hacer otra comparación con la ballena blanca de Melville. Ahab y Empédocles, los dos obsesionados por lograr la totalidad, también aquí el drama es con la naturaleza, pero la de Hölderlin no se opone y no se la odia de esa manera. Allí hay una dialéctica mayor; también aquí Pausanias intenta detener al agonista pero al final decide inmolarse con él por amor, en contraste con Ahab y su segundo, que lo sigue por cobardía. El sentimiento fundamental es el mismo: buscar la aniquilación para acabar con un mal y lograr la integración jamás alcanzada, lo segundo subyaciendo en lo primero. Los dos son vitales a pesar del desarraigo, los dos agonistas buscan realizarse en la gloriosa integración final; en cambio en Leopardi no hay nada de vida: el volcán siembra la muerte, porque la naturaleza es el mal contra el cual hay protegerse; la vida surge después a pesar suyo en la pobre retama que se afana por crecer y sobrevivir en aquel desierto de lava. Comparado el odio de Ahab con la necesidad de morir de Empédocles, el desentrañamiento de éste se convierte en anhelo, que no es más que un incesante entregarse para intentar rescatar el amor perdido. Pero también en Melville la infinitud de la mar es anhelo y la lucha con la ballena el desarraigo, por lo tanto se juntan allí también las dos desentrañas, con lo cual adquiere la obra los sentimientos de nostalgia y odio: los dos juntos hacen todo el desentrañamiento, que es al mismo tiempo vida y muerte. En Melville se ve muy bien la unilateralidad del desarraigado, que demoniza a la víctima, a la madre a o la amada y se convierte así -en el maltrato- en verdugo. En Hölderlin la resistencia es del agonista, un acercamiento amoroso, pero igualmente para morir, por lo tanto el odio está soterrado, y todos los impedimentos exteriores son, como en los sueños figuraciones del propio agente. Ahab está en lucha desesperada y abierta; aquí es más como en la infancia. Allí sólo es posible la destrucción total; desde aquí uno podría encaminarse hacia el espíritu. *Moby Dyck* es la historia de una venganza tan honda como terrible, pero que acaba en un abrazo de amor y muerte igual que aquí; el fracaso final es esencial, el desarraigo es una fuerza telúrica que puede más que todas las voluntades y todas las batallas. Entre Melville y san Juan de la Cruz podríamos decir que se encuentra Hölderlin, pues también en la Noche de .espíritu hay batalla y desesperación y por lo tanto madre extraña también; allí como aquí hay pasión y hay amor y un morir aunque sólo allí sea vivir:

"Ahora la noche envolverá un instante
de sombras mi cabeza: Pero brota jubilosa
la llama de mi pecho denodado. ¡Un deseo
me estremece! ¿Qué? ¿Es en la muerte
que se me enciende al fin la vida? ¡Y me das
el cáliz lleno de fermentos de horror,
oh naturaleza, para que yo, tu cantor,
beba de él aún el último entusiasmo!" (203).

No se trataría de un espíritu ascético sino místico; desarraigado pero también anhelar, herederos de un entrañamiento áspero, pero materno; con Juan de la Cruz está también aquí Baudelaire con su eros atormentado.

"Me tienes a mí, y alborea de nuevo
entre tú y yo *el viejo amor*.
Me llamas, me atraes hacia ti cada vez más.
Y si crece la ola *y la madre tiende*
sus brazos para rodearme ¡ay!, ¿qué puedo,
qué puedo temer aún? Tal vez otros se asusten,
es cierto. Pues se trata de su muerte.
¡Oh tú, a quien tan bien conozco, tú,
*llama encantadora y terrible" (*325).

Esto es lo más hermoso que Hölderlin dijo en ninguna de sus obras , con esta clarividencia y esta pasión; nadie ni en poesía ni en filosofía había alcanzado a decir que el espíritu es la integración originaria, y esto es lo que aquí se afirma, pues aunque no con estas palabras, ése es el sentido. Y no se reduce a estas pobres definiciones sino que es una vivencia plena, que en la búsqueda apasionada y desesperada de toda la obra y con dolor y con gozo, se alcanza. Por su búsqueda en la naturaleza Hölderlin supera el pensamiento y el sentimiento de occidente y ahora por su logro de la integración se nos acerca misteriosamente a las concepciones de Lao. *Hiperión* era una obra romántica, pero ésta sobrepasa el Romanticismo: aquí el camino emprendido desde el comienzo de divinizar a la naturaleza haciendo secundario al dios secular alcanza al fin la inmanencia; en el *Proyecto* se pedía la inamencia; aquí se afirma, pero como la integración originaria masculino/femenina. Estas dos obras son una canto a la bisexualidad erótica y a la bigeneridad mística. En la larga batalla emprendida desde el comienzo entre deísmo y filosofía de la vida ésta, hasta aquí, al fin y grandiosamente, vence. Schlegel es ancho eróticamente: "Cuando se ama como nosotros, también la Naturaleza que hay en el hombre regresa a su divinidad original. En el solitario abrazo de los amantes, la voluptuosidad se trasforma en lo que es en *el gran todo* el milagro más sagrado de la Naturaleza" *(*Luc 88); pero Hölderlin es capaz de entregarse como nadie a los dos eros, podemos decir en esto que los dos alcanzan la misma altura, y además el gran triunfo de Hölderlin es el espíritu. Pase lo que pase después, este triunfo ha sido alcanzado. Aunque ésta es una obra lograda sólo a medias, lo es del todo en la profundidad, en su telúrico símbolo vital; se nos aparece como un monumento antiguo, destartalado pero grandioso.

IV. Religión inmanente.

La primera y más importante aportación de Hölderlin a la religión de la vida es el espíritu como inmanencia, lo cual está muy claro en sus filosóficos *Ensayos.* En "El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán", de 1795, cuyo fundamento es la concepción fichtiana de "mí mismo como una esencia absolutamente libre" hay además la preocupación de Hegel sobre el Estado, la Constitución, etc., y la idea de Schelling sobre el predominio del arte sobre la filosofía, además de las del propio poeta sobre la inmanencia religiosa: "Absoluta libertad de todos los espíritus, que portan en sí el mundo intelectual y no deben buscar *fuera de sí ni Dios ni inmortalidad*"; y abogando por una religión filosófica:

> "Hablaré en primer lugar de una idea que, a lo que yo sé, aún no ha llegado al pensamiento de hombre alguno: tenemos que tener una *nueva mitología,* pero esta mitología que tiene estar al servicio de las ideas, tiene que llegar a ser una mitología *de la Razón* (...)Nunca la mirada desdeñosa, nunca el ciego temblor del pueblo ante sus sabios y sacerdotes (...) Ninguna fuerza será ya oprimida, ¡entonces reinará universal libertad e igualdad de los espíritus! Un más alto espíritu enviado del cielo, tiene que fundar entre nosotros esta *nueva Religón*; será la última obra, la más grande, de la humanidad"(31).

De una mitología racional o vital se ocuparon en Alemania también otros; Schlegel lo hizo cinco años más tarde, en esta época germinal, como también de la inmanencia: "Solamente puede ser un *artista* aquél que tiene una religión propia, una visión original... La religión es... *lo absolutamente originario*"(153); "Yo mantengo que a nuestra poesía le falta un centro, como era la mitología para los antiguos... Pero añado: estamos cerca de tener una poesía o, mejor, es el tiempo en el que debemos seriamente colaborar para crear una"(118). Así pues, de nuevo nuestros dos amigos se nos juntan. Con este espíritu aborda Hölderlin la religión de los griegos intentando encontrar en ella el germen de esa religión filosófica nueva, 'centro' de su poesía. El paganismo le ayuda a liberarse del panteísmo masculinista de Espinosa convirtiéndolo en maternal: que "nos concentremos y unamos *en los brazos de nuestra diosa, la naturaleza*"(*Hip* 35). La trascendencia cristiana queda aminorada con el paganismo y el naturalismo, en lugar de un dios determinado a Hölderlin le gusta hablar de 'los dioses' o 'lo divino' concebido como relacional: "Cada uno venera *en representaciones poéticas a su dios* y todos uno comunitario, donde cada uno festeja míticamente *su propia vida más alta y todos una vida alta comunitaria, la fiesta de la vida" (Ens* 103); el dios se convierte en medio para la unión y la comunión vitales. Lo divino es por lo tanto plenitud vital relacional religiosa; también en el eros es muy iportante; hemos visto que el poeta idelizaba y convertía en sagrada a la amada, pero ahora vamos a hablar de la relación misma:

> "reíamos tranquilos, sentíamos a nuestro propio dios
> en la confiada charla, en un sólo cántico de almas,
> en plena paz con nosotros solos, infantil y gozosamente.
> Pero ahora la casa me es extraña..." (Valverde 77).

Este dios es la vida erótica misma o el eros que es divino; para nosotros, porque procede del entrañamiento originario, para él, porque procede de un dios, pero inmanente. Lo divino es un sentimiento de plenitud que se logra, sobre todo, en la comunión y en la unión erótica, artística y religiosa. Hemos sido totales con nuestra madre y queremos seguir siéndolo: este es el origen. Hölderlin dice la cualidad y nosotros la actividad: el desentrañamiento, que nuestro poeta engradece acercándolo a la deidad, y con razón, pues nada más sagrado hay que la vida en su manantial. Nosotros hemos hablado también en *Vida* de la potencia y la confianza, que son los sentimientos de la unión, haciendo subjetivo lo que en Platón es objetivo, 'estar poseído por un dios'; se halla por lo tanto entre el deísmo platónico y la religión de la vida. Le falta hacer materno este sentimiento; pero lo relaciona con la naturaleza como madre, y con la infancia:

"¡Si yo fuera parecido a los niños!
Si cantara como el ruiseñor
la canción serena de mi alborozo!" (179 2).

Entonces seria 'parecido' a los dioses, como indica esa 'serenidad' bien poco infantil, pues al nombrar la infancia hay que hablar del sentimiento de totalidad olvidado pero que está en el fondo de todos los recuerdo infantiles, por lo tanto el dios es una diosa. No muy amororosa, pues de lo contrario, ¿por qué lo divino aparece siempre como algo que no se posee o que sólo se logra un momento? Si es algo que no tenemos, será que nos lo hurtaron -desearraigo- y ahora anhelamos:

"Cuando yo era niño
solía salvarme un dios (...)
¡Oh vosotros los fieles
y amables dioses!
¡Si supierais cuánto
os ha amado mi alma! (...)
Yo crecía en los brazos de los dioses" (2ª Ant 89).

Se sugiere un extrañamiento materno consolado por el arte, como en mi experiencia coruñesa de la mar. Y si es así, entonces él se hace fan de los dioses por ausencia materna: sagrada ausencia, podríamos decir, porque es lo hará poeta. Para él la inspiración poética le viene de los dioses y es sagrada, el poeta es el que trae lo divino al mundo: sí, del entrañamiento primordial:

"sobre todo
alegra el naciemiento
y aquel rayo de luz
marca al niño cuando nace (...)
nunca olvidará su infancia.
Antes perecerán las moradas del hombre
y sus normas, y al caos volverá
la luz del dia, que se olvide

el rio de su origen" *(El Rin*, 2ª *Ant* 203).

'Un rayo de luz marca', no hay mejor definición de desentrañamiento creador; es lo originario, lo divino, el sufrimiento creador. La vida es integración de una dación y una recepción, desentrañales; Hölderlin nos lo muestra en este retrato de *El hombr*e, para lo cual se vale de la imagen -está buscando una nueva mitología filosófica- de la naturaleza. Tiene que reconvertir al dios moral en otro natural, y se vale de las imágenes de 'el Éter', 'la luz', etc., son integrables con el lado de la naturaleza receptiva:

"alli, en la más hermosa de las islas, y donde
fluía el aire en torno al soto, en tierna calma,
yacía entre las uvas, nacido en la alborada
matinal, tras la noche templada, ¡oh *Madre Tierra!,*
tu hijo más hermoso. Levantando los ojos,
reconoce al *Padre Helios* y despierta y elige,
probando dulces bayas, a la sagrada vid
como nodriza suya; y crece muy de prisa;
los animales temen por *distinto*
de ellos al hombre; no es igual a ti,
oh Tierra, ni a su padre, pues *en el*
se han reunido de modo audaz y singular
el alma alta del padre y tu placer, oh, Tierra
y tu dolor antiguo. ¡A la gran madre
de los dioses, a la Naturaleza,
la que todo lo abarca, quisiera parecerse! (...)
¿No es el más dichoso de todos los que existen?
Pero *con más desgarro y con hondura* agarra
el destino, el que todo lo nivela,
también el inflamable pecho del que es fuerte" (2ª *Ant* 97).

Aquí vemos juntos la integración vital y el desentrañamiento creador. El cielo y la tierra están en nosotros, somos su integración, ellos son nuestra imagen. La humanidad es celeste y terrenal, dativa y receptiva tanto dual como unalmente, extraña a los seres de la nturaleza, somos hijos de una Madre pero desgarrados de ella. Yo he hecho también mi pensamiento juntando estas dos cosas: la dación y la recepción; en el antiguo *I ching*, como en Hölderlin, se hacen igualmente telúricos estos conceptos:

"Lo creativo es el Cielo, por eso se lo llama el padre. Lo Receptivo es la tierra, por eso se lo llama la madre (2,1,10); lo Creativo es fuerte... Lo Receptivo es blando (3 1 2); lo Creativo es el cielo, es redondo, es el príncipe, es el padre, es el jade... Lo Receptivo es la tierra, es la Madre, es tela, es marmita (2 3 11). Se los ve tanto en la naturaleza como en la humanidad, o mejor dicho, hablamos asi con términos naturales de lo humano. Nosotros somos el cielo, la tierra y su integración, imagen de la dación y recepción en que consiste la humanidad. *El movimiento del cielo se acompasa con el de la tierra,* aumenta latemperatura y corre la savia

> por los árboles: ésta es la *integración* en que consiste la vida en su nivel elemental, y además es imagen de la humana. Hemos dejado definitivamente el antiguo deísmo del cielo como Padre y nosotros las criaturas igual que los árboles; la tierra es recepción y el cielo con su sol, temperatura, luz, humedad es la dación; el orgasmo es el florear. O bien ambos juntos son imagen de mí mismo como género, o bien en el coito mi amada es la tierra y yo el cielo. A veces el cielo se pone debajo como en muchas imágenes del *I Chin*. El cielo en la antigua China tuvo que enyugarse con la tierra y *dao* se convirtió en la auriga. Hacer de lo que era la única dación 'lo creativo' entregado a 'lo receptivo es un avance respecto al deísmo; las personas estábamos en total dependencia del cielo para crecer o no; al considerar que tanto lo cretivo como lo receptivo son posibilidades mías, cielo/tierra soy yo, no como antes que sólo era tierra pasiva o al menos sólo receptiva hasta el primer nivel, es el paso del deísmo a la fiesta de la vida(*Vida 7*41).

He copiado este pasaje un poco largo de mi obra anterior porque me parece que la pretensión de Hölderlin es la misma; podemos decir que intenta integrar lo femenino de la naturaleza con lo masculino del deísmo, y el paganismo sirve de enlace. Siente que la integración naturaleza/dios trascendente es imposible y el paganismo sirve de transición; unas veces el lado masculino domina, pero otras los dos se igualan e incluso prevalece el lado femenino:

> "Pero en el corazón del tiempo
> el Éter sereno vive *siempre*
>
> *unido a la Tierra virginal y sagrada*

unido a la Tierra virginal y sagrada"(Germania 131 2)

. El uno no puede estar sin el otro, la deidad por lo tanto es la integración dativo/receptiva, con la recepción más activa que la dación. La integración cielo/tierra es real respecto a la naturaleza, pero respecto a nosotros, que no somos árboles que reciben por debajo la savia y se extienden hacia el sol y el aire, ¿para qué nos puede servir la tal integración? Sólo considerándola inmanente e imagen de la propia en el eros, en el arte y en el espíritu tendría sentido. La vida es siempre dual: "Empédocles... no tiende tanto a unificar los extremos como a domarlos y a ligar *su acción recíproca* a algo permanente y firme, que está *puesto entre ellos" (Emp* 307). No se trata del sustancialismo deísta sino de la relación vital, no solamente a la misma altura, recíproca, como un coito par, en el que se pretende no sólo el bien de uno de los lados sino fundamentalmente de lo que los une, del amor - el sustancialismo es simpre soledad y opresión - altura, recíproca. He aquí también la fiesta de la vida:

> "Hermano, qué bella es la danza de la alegría,
> la danza de amor infinito que lleva al Éter sonriente
> *la tierra, tu bienamada,* viniste con tu varita mágica

desde el fondo de los valles elíseos, celeste adolescente.
Acaso no hemos visto con qué gracia nueva recibe
a su altivo enamorado, el sagrado Día, cuando orgulloso de haber vencido las sombras,
flamea sobre las montañas, y ella, enrojeciendo suavemente bajo la vela
de las brisas de plata, levanta los ojos llena de una dulce espera
y se inflama bajo *su beso*, y sus tranquilos hijos,
flores y bosques y campos *sembrados viñas brotadas*..." (1 59)

El poeta extiende también, en esta su nueva mitología, la integración de una dación y una recepción, al sol y la luna:

"Colmabas de gozo mi corazón
¡oh ¦Helios, padre mío!
Y como Endimión
yo era tu favorito, *¡sagrada luna!* (...)
Nunca conocí tan bien a los hombres
como a vosotros".

Integración y extrañamiento juntos, siempre en el poeta. Puesto que los hombres y las mujeres 'no deben buscar fuera de sí ni Dios ni inmortalidad', esta es la nueva 'mitología que está al servicio de las ideas' 'tiene que llegar a ser una mitología de la Razón'. Entonces, según decía el *Proyecto*, ya no habrá mirada desdeñosa de los sacerdotes y 'reinará universal libertad e igualdad de los espíritus', porque entonces la vida no consistiría en la integración impositiva secular sino en la vital de una dación y una recepción, de hombres y mujeres en plano de igualdad. Anchor, tanto a nivel colectivo como personal, pues en mí mismo promocionaría también la integración de mi propia masculinidad y de mi feminidad. Es una pena que toda esta grandeza que Hölderlin atisbaba naufragara:

"El amor enlaza las abruptas montañas
con los *tranquilos valles,*
alegra al sol ardiente
sobre el silencioso océano.
¡Mirad! con la tierra *se esposa*
el gozo sagrado del cielo,
y bajo las sombras de la tempestad
tiembla extasiado el genio materno" (*Los himnos de Tubinga* 53)

"Yo no necesito ni a los dioses ni a los hombres. Sé que el cielo está muerto, despoblado, y la tierra, que antes desbordaba de hermosa vida humana, se ha vuelto como un hormiguero. Pero aún hay un lugar donde *el antiguo cielo y la tierra me sonr*íen" *(Hiper* 123): es la amada, su enamoramiento junta que algo que estaba separado, que vuelve al amante al entrañamiento primigenio. Es también destacable que el poeta sólo ve su eros divino cuando ya no lo alcanza, cuando la unión erótica se hace precisamente desentrañamiento, al mismo tiempo que unión y desamor, lo cual al mismo tiempo lo hace creador pues es más vital crear en la desunión que en la unión.

"¡Cómo te escuchaba, enviada del cielo!
A ti, amor, Diotima, cómo levantaba

desde ti mis ojos hacia el áureo día,
pensativos y absortos. Entonces susurraban
más vivas las fuentes, respiraban,
amándome, las flores de *la tierra*,
mientras riendo sobre nubes de plata
el éter se inclianba enviando bendiciones" *(*Valverde 71.

En el amor de su amada se juntan: la recepción absoluta de ella y la dación poética de él, hasta lo sublime. ¡Qué frutos más hermosos dieron tus amores, Susette.¡ Hiciste que el poeta cantara con tu amor. Un poeta sólo sabe cantar que es (des)amado. Tú amas y él lo canta; la comparación anterior con el amor de Schlegel no era del todo certera, ésta es la mayor verdad.

Es el endiosamiento erótico; lo divino no viene de lo alto, nace de mi integración con la amada, es él quien me hace ver, después, la integración fuera. Es el eros quien inventa tanto al dios como a la naturaleza, es la vida quien se inventa la religión y la contemplación. Pues incluso cuando el poeta se hallaba ya sumergido en la locura, era la amada, no la naturaleza ni el dios trascendente, del que entonces había vuelto a ser emisario, quien lo recibía. Lo cual nos hace ver que Hölderlin es un poeta bilateral, es decir, desentrañal: y acaba por volver de la unilateralidad a la bilateralidad erótica y primordial. El

"Mi espiritu tendía hacia los cielos, mas el amor
pronto lo hizo descender y ahora, las penas lo doblegan.
Así voy recorriendo los caminos de la vida
y acabo por volver al punto de partida"(Ant 81 1)

arco de la vida es el retorno al desentrañamiento primordial a través del eros. Se titula así este pequeño poema, y nos habla de que el poeta se había salido de algo a lo que tuvo que retornar gracias al amor, del anhelo a la integración erótica que lo devuelve a la primordial. "El arco de la vida", es el agente de tal regresión, se ve mejor en la segunda versión:

"También tú tuviste sueños, pero el amor nos somete a todos a su ley y ahora las penas nos doblegan. Pero en vano *el_arco de la vida nos retorna al punto de partida" (*ib).

El 'arco de la vida' es el desentrañamiento, es el que nos salva de la alienación de los grandes sueños celestes, unilaterales, pues la vida es integración; parece que hay aquí una opción del eros en contra de la religión. Nos recuerda 'el origen remoto de nuestro ser' rilkiano que, como veremos, hay que considerar igualmente como desentrañamiento. También podemos adivinarlo en *Regreso al hogar:*

"¡Sí, todo parece antiguo! Crece y madura, y, sin embargo, nada
de lo que el hombre vive y ama, olvida la fidelidad.
Pero el bien es más grande, el *tesoro bajo el arco de la sagrada paz reposa, está aquí conservado* para los jóvenes y ancianos.
Hablando, desvarío: es el gozo" *(Elegías* 91)

El (des)entrañamiento, aunque oculto, es el tesoro más grande, 'bajo el arco de la paz'; aquí el sentido de retorno, aunque está más desvaído, lo impregna todo. la religión que busca nuestro poeta es la inmanente y bilateral, podemos comprobarlo de nuevo en su oración "Al Éter':

"Pero en tanto yo anhelo subir a la lejanía del crepúsculo,
donde abrazas orillas extrañas con las olas azuladas,
tú desciendes susurrante desde la copa florecida del frutal,
¡Padre Éter!, y me suavizas el corazón en su esfuerzo
y entonces *vivo gustoso, como antaño,* con las flores en la tierra" (Valv 41)

Hay aquí tres integraciones, las dos primeras masculinas: cielo/mar y cielo/copas florecidas y la tercera femenina: Eter/infante en el entrañamiento 'de antaño' o primordial. Por lo tanto el Éter se integra tres veces: con el mar, con las copas florecidas y con el poeta convertido en madre, 'como antaño'; hay además en el poeta el anhelo del cielo crepuscular abrazado a la mar. Se trata de un poema de adoración, pero es imposible que Hölderlin adorase el espacio o el cielo o el sol; por otra parte está bien claro que éste no es el dios trascendente, antinatural; por lo tanto se trata de la religión filosófica en la que a través de la naturaleza se adora a la vida como integración. Hölderlin es un poeta existencial y erótico, como hemos visto en sus dos novelas, y también poeta religioso, pero la sustantividad está en la poesía y no en la religión, como hemos visto en el *Proyecto*, o tiene una religión que no se diferencia de la poesía, poética:

"Y para que también yo salve mi corazón mortal,
como otros, y logre
un lugar permanente y no pase
la vida añorándolo *mi alma apátrida*,
sé tú, canto, mi asilo" *(Odas* 47).

"Religión de amor de la belleza. El sabio la ama por sí misma, infinita, omni-comprensiva; el pueblo ama a sus hijos, los dioses, que le parecen con numerosos rostros" *(Hiper* 113). Propiamente la religión de Hölderlin es la poesía o son lo mismo para él religión y poesia, y esto sólo puede suceder en un a religión inmanente, que es la que él buscaba. No hay cielo ni infierno, hay una vivencia de totalidad primordial que es la fuente tanto de la religión como de la poesía. No es que sean lo mismo, puesto que una se vale del recogimiento y la contemplación y la otra del sentimiento y la intuición, pero el fondo es el mismo:

"olvidado de sí, demasiado dócil
a los deseos de los dioses,
todo lo que vive, lo avanza
con los ojos muy abiertos en su propia senda
que tiende a seguir el camino más corto
que lo conduce al Todo, y el río se precipita
en busca de reposo, arrastrado,
de peña en peña, sin poder resistirse,
por la extraña nostalgia del abismo"(237 1)

¿Se trata de un poema religioso o existencial? Se nos esta hablando del propio entrañamiento primordial y de su anhelo, no de ninguna deidad exterior. A mi me parece que se trata de un poema existencial, puesto que nos habla de la

humanidad en su fundamento. Poesía religiosa es la de san Juan de la Cruz que expresa la vivencia mística; esto otro es como más básico. Es lo mismo que nos planteábamos en *Empédocles*, hay que considerarlo,más bien, también poema existencial más que religioso, aunque naturalmente la separación no siempre es nítida: "Su espíritu tenía que pugnar contra la servidumbre hasta el punto de tratar de abarcar la naturaleza subyugante y comprenderla, tenía que luchar para identificarse con ella. Su espíritu tenía pues que asumir una figura aórgica (informe) en el más alto sentido..., penetrar siempre su objeto de modo tan desmesurado que *se perdiese en él como en un abismo" (*301). Aquí no podemos distinguir la religion de la existencia, porque cuando se alcanza lo más hondo todo está mezclado. Podemos decir que Hölderlin es un poeta existencial, uno de los más grandes o tal vez el más; en el eros le ganan muchos, y religioso propiamente sólo se hace al final, de la religión del sometimiento. Las grandes elegías son las que no lo muestran en su plenitud, Archipiélago: Comienza machadianamente: *Archipiélago*

"*¿Otra vez* vuelven a ti las grullas, y otra vez ponen rumbo
a tu orilla las naves? ¿Rodean deseados vientos
tus sosegadas ondas con sus soplos, y el delfín, atraído
desde lo hondo, solea el lomo bajo la luz?
¿Florece Jonia? ¿Es tiempo? Pues siempre en la primavera,
cuando a los vivientes se les renuva el corazón, y despierta
a los hombres *el primer amor y el recuerdo de tiempos dorados*
llego a ti y te saludo en tu calma, ¡oh anciano!"

Se trata pues de una regresión que se va ahondando mediante el movimiento dialéctico del mar como elemento masculino, y las islas griegas como el receptivo o materno. El poeta se identifica con la masculinidad inquieta y solitaria y ellas son el regalo de la belleza. Esta integración es lo sagrado, o el mar es lo divino y la tierra lo humano. La gente levanta templos, celebra fiestas, pero el dios está solitario y necesita ser recibido y es desgraciado. Se trata en el poema de una dación natural, como se muestra por sus olas que lo explican como la mitad que necesita completarse, a veces violentas y otras acariciando las playas. El poema está visto desde el dios, desde el macho que necesita a la hembra, que somos nosotros, si lo vemos desde la recepción, entonces se trataría de un poema religioso: el activo es el dios, él tiene la iniciativa y nosotros no hacemos más que responder levantando templos y celebrando fiestas; o del infante que necesita a la madre, si lo vemos desde la dación, y así es como lo ve el poeta, que se identifica con el anhelo del dios: "Hasta vosotras, oh islas, tal vez un día llegue un poeta sin patria" *(Odas* 57):

"Siempre, ¡oh Poderoso!, sigues vivo y reposas en la sombra
de tus montañas, como antaño, con brazos de joven sigues
estrechando a tu amable tierra (...)
Y para honrar a la Madre Tierra y al dios de las olas (...)
y la voz del gran tronador
clama: ¿seguís pensando en mí? Y el gimiente oleaje del dios marino
lo clama en eco: ¿Nunca pensáis en mí, como antaño? (...)

Pero tú, inmortal, aunque el cántico de los gritos ya
no te festeja como antaño, io dios marino!, desde tus olas
resuéname en el alma aún a menudo, para que sobre las aguas
moviéndose sin temor, el espíritu, como el nadador, se ejercite
en la fresca dicha de los fuertes, y entienda el lenguaje
de los dioses, el cambio y el devenir, y si el tiempo desgarrador
me aferra la mente con demasiada violencia, y la necesidad y
el errar entre mortales destruyen mi vida mortal,
¡deja entonces que me acuerde (gedenken) en el silencio de tus profundidades" (Valverde).

Y así el poema acaba como empezó, con 'el recuerdo de tiempos dorados' o primordiales. El anhelo es el sentimiento fundamental en Hölderlin, pero nosotros no hacemos psicología al proclámalo, pues se trata de un sentimiento materno, por lo tanto lo que busca nuestro poeta es una vivencia similar a la infantil: de plenitud y totalalidad, es lo que expresa en este poema. Integración y extrañamiento, así es la humanidad y así el poema. El protagonista es el anhelo del poeta que está figurado por el mar que busca incansable la belleza y está solo y al final quiere en él hundirse, también para consolar su soledad; se trata por lo tanto de un poema antestante, figurado por un dios que en en el fondo es el propio poeta.

En cambio otra de sus grandes elegias, *Pan y vino*, tiene un comienzo no co-nestante como éste sino contrastante, en vez de comenzar por la tesis comienza por la antítesis: "y una cabeza sensata pesa ganancia y pérdida". Rompiendo con lo cual va surgiendo el poema. Primero la noche y la luna; es nuestra madre extraña:

¡mira! y la imagen en sombra de nuestra tierra, la luna, sale secretamente también, viene preocupada por nosotros, y refulge, prodigiosa, extraña entre los hombres,
elevándose, triste y espléndida, sobre las cimas de los montes. Maravilloso es favor de los más elevadamente sublimes".

Este piropo desatado sólo se puede comprender en una religión inmanente que ponga la recepción propia en este astro como imagen. Para una mitología inmanente la luna puede ser nuestra diosa, lo ha sido siempre para los poetas, porque sin saberlo hacían esto mismo. Con la luna materna extraña nos vamos acercando a la noche dionisíaca, es el tránsito del poema:

"Fuego divino también nos empuja, de día y de noche,
a abrirnos paso. Así, ¡ven!, veamos *lo abierto*
busquemos algo propio, por lejos esté.
Una sola cosa queda firme: sea a mediodía o se entre
hasta la medianoche, siempre persiste una medida
común para todos, pero a cada cual le toca lo propio,
y ahí va y viene cada cual, hacia donde puede.
¡A ello!, una locura gozosa pueda de buen grado burlarse de la burla
al invadir de pronto en la sagrada noche al cantor;
¡a ello!, ven al istmo, allí dondo ruge el mar abierto,

al Parnaso, y, rodeado de la nieve de las rocas deificas,
allá en la tierra del Olimpo, en las alturas del Citerón,
entre los abetos, allí, entre las viñas, desde donde
se ve Tebas abajo, y el Ismenos rumorea en la tierra de Cadmos;
de allá viene y allá señala el dios que viene"(*Istmo*).

Aparecen aquí todos los nombres sagrados de las *Bacantes*, solo faltan ellas; como en Nietzsche, el masculinismo lo impide, aunque en nuestro poeta, bilateral y materno, es menos explicable. 'Lo abierto' es aquí, la vivencia religiosa comulgativa; en "Excursión al campo" hay también otro 'abierto', pero este antitético:

"¡Ven, amigo, salgamos a lo abierto! Verdad que la luz es mezquina todavía y el cielo nos oprime demasiado (...) espero que el cielo florecerá con nuestras almas y que nuestras miradas abiertas se abran luminosas" *(Ant* 49). Por el contrario, el 'abierto' de *Pan y vino* es un término religioso, que Rilke llevará a todas sus posibilidades; sigue el poema:

(...) en verdad
vienen ellos mismos, y los hombres se acostumbran a la felicidad
y al día, y a mirararles a ellos, visibles; *el rostro*
de aquellos que, ya hace mucho llamado *Uno y Todo*,
llena hondamente el pecho acallado con libre satisfacción,
y ante todo y sólo hacen feliz todo anhelo;
a él un dios mismo, no lo conoce ni lo ve.
llevarlo encima debe antes: entonces nombra lo más sagrado suyo;
entonces, deben brotar para ello *palabras como flores*".

Y acaba así el tránsito místico y poético; es cuando el poeta se da cuenta de la antítesis real:

"¿Por qué no marca un dios, como antaño, la frente del hombre? (...)
Pero ¡amigo! llegamos demasido tarde. Cierto es que viven los dioses,
pero sobre nuestras cabezas, allá arriba, en otro mundo (...)
mejor dormir que estar así sin compañeros,
esperar así: y qué hacer, mientras, y qué decir
no sé; y ¿para qué poetas en tiempo menesteroso?
Pero ellos son, dices, como los *sacerdotes del dios del vino*

pasaban de tierra en tierra en la noche sagrada

La noche sagrada con Dioniso era con sacerdotisas; Hölderlin quiere arrebatarles el papel; aquí comienza su malhadada carrera final de intermediario del dios moral.

V. *Decadencia trascendente*

Hölderlin no pudo seguir por este camino nuevo de la bilateralidad y la inmanencia religiosa: lo dejó abierto, pero no para él, que en lugar de seguirlo retrocedió al deísmo del que su obra pretendía liberarse. Se sentiría culpable de

su libertad y querría ser perdonado, y entonces aumentó su mal, porque te hacen entrar en el círculo vicioso de perdonarte por existir. Ahora vamos a ver este proceso de decadencia en sus himnos tardíos. Aquella emoción angendradora de belleza de la obra anterior ha desaparecido; es una poesía "sabia", quiere dar doctrina y lo hace herméticamente, como un oráculo que habla de enigmas y necesita interpretación. Los párrafos se rigen por conjunciones subordinativas unas intentando aclarar las otras, párrafos muy largos propios de la prosa, y hay que estar muy atento a los conceptos, no importa la relación sino elcontenido. Poesía neutra, sustancialista, representista, arte que pretende enseñar, el mensaje más importante que la belleza. Todavía la pasión se mantiene a veces pero dura poco; sentimiento y conocimiento es lo que nosotros queremos para el arte vital, verdad y belleza, pero la verdad sentida e intuida, no representada, un saber que sea un vivir. No es verdad que el poeta esté junto a ningún dios y sepa sus secretos y sea mediador entre él y nosotros; no se comprende que alguien pueda decir que son estos su mejores poemas, son desmoronamiento, y tienen la grandeza y la tragedia de lo que muere, pero de la belleza y el sentimiento anteriores no quedan más restos; rige en ellos la obsesión y no la emoción, por eso el poeta se encuentra con el problema de acabar sus cantos. Antes cuando hablaba de la naturaleza y del mundo griego se trataba de desunión de la que se necesitaba salir; ahora, la unión con el dios a toda costa, el favor del dios, lo afirma, pero esa tristeza con que escribe demuestra que es una pretensión inalcanzada, y es esa deidad de ahora que poco tiene ver con el arte, que sirve para el sometimiento; prima la doctrina; más que intuición que crea relacionando formalmente hay representación. Con qué ritmo, con qué serenidad, con qué gozo se perdía antes en el poema; ahora se trata generalmente de prosa discursiva con poco sentimiento y obsesión monomaníaca. Cuando el poema se hace plano y se propone transmitirnos las convicciones del poeta y se prolonga más y más, eso ya no es poesía sino prosa, y acaba abrupto porque en algún momento tendrá que hacerlo, no por la necesidad del movimiento. Un verdadero poema como un verdadero drama y como una verdadera sinfonía se va alzando más o menos lentamente hacia una altura, allí se detiene un poco y después sosiega y acaba, y ya no se puede prolongar, porque se trata de un ser vivo y tiene un movimiento vital. Algunos empiezan como poemas, con ese entusiasmo creador de belleza, pero pronto decaen y nos transmiten afanosamente la recién recuperada fe del poeta, como en *El único*; otros, por ejemplo, *Patmos*, consigue a veces algún trozo poético, y todo lo demas es doctrina y el final acaba en la abjuración de la "divina naturaleza', que le dio al poeta lo más bello y verdadero de su creación. Se trata sinduda de una época de derrumbe que tiene la grandeza de la catástrofe, vamos acomprobarlo en el estudio que hace Heidegger de cuatro de estos poemas, así podremos también confrontar su análisis con el nuestro, en sana competencia, puesto que él busca en esta poesía "el *elemento esencial de la esencia" (*38), y nosotros andamos también en busca del fondo. De los cuatro grandes poemas que él analiza elegimos *Como en un día de fiesta*; él lo hace porque según dice ese poema expresa "la más pura poetización de la esencia de la poesía" (48); nosotros lo hacemos porque nos

parece un buen ejemplo del proceso de depauperación que señalamos. Como la versión que nos ofrece Heidegger tiene el final truncado, nos servimos de esta otra, está completa:

A) Como cuando en *día de fiesta* a ver al campo
va un labrador, por la mañana, después
que en la noche tibia los rayos helados cayeron
sin cesar, y a lo lejos aún suena el trueno,
entra el río de nuevo en sus márgenes,
y fresco el suelo verdea,
y de la lluvia alegre del cielo
gotea la viña y brillando
en el tranquilo sol se alzan los árboles del bosque

así están bajo la tempestad fertilizadora
los que no educa ningún maestro, sino,
maravillosamente omnipresente, en leve abrazo,
la potente naturaleza de hermosura divina.
Por eso cuando ella parece dormir, en ciertos tiempos del año,
allá en el cielo o bajo las plantas o los pueblos,
también se entristece el rostro de los poetas;
que parecen estar solos, pero *la presienten* siempre.
Pues *presintiéndose* reposa ella misma.

B) ¡Pero ahora amanece! Yo esperé y lo vi venir,
y sea mi palabra que lo vi, lo sagrado.
Pues la naturaleza que, más antigua que los tiempos,
está sobre los dioses del occidente y del oriente,
ha despertado ahora con ruido de armas,
y desde lo sumo del éter hasta lo hondo del abismo,
según firmes leyes, como otrora, engendrada en el sagrado Caos,
se siente de nuevo la exaltación,
de nuevo la creadora de todo.

Y como brilla un fuego en la mirada del hombre
cuando concibe algo elevado, así
por los nuevos signos y los hechos del mundo ahora
un fuego se enciende en el alma del poeta.

Y lo ocurrió antes, pero apenas fue sentido,
ahora por fin se hace manifiesto,
y las que nos labraban riendo el campo,
en apariencia de siervos, son reconocidas,
las vivificadoras, las fuerzas de los dioses.

¿Les preguntas? en la canción clama su espíritu,
al crecer con el *sol del día* y la tibia
tierra, y los temporales que van por el *aire* y otros

que, más preparados en las *honduras* del tiempo,
y más henchidos de numen, y más comprensibles para nosotros,
marchan pueblos. En paz están lográndose pensamientos
del espíritu común en el alma del poeta.

C) Para que *súbitamente* tocada ésta, conocedora
de lo infinito ha largo tiempo*, sacudida*
por el recuerdo e inflamados vosotros por el sagrado rayo,
se logre el fruto nacido en el amor,
la obra de los dioses y de los hombres,
el cántico, que de ambos dé testimonio.

Así cayó según cuentan los poetas, su rayo en la casa
de Semele cuando ella anheló ver realmente al dios,
y divinamente tocada, parió
el fruto de la tormenta, el divino Baco.
Y por eso ahora beben fuego celestial
Y sin peligro los hijos de la tierra.
Pero a nosotros nos toca, bajo las tempestades de Dios,
¡oh poetas!, permanecer con la cabeza descubierta,
tomar el rayo del Padre, a él mismo, con nuestra propia mano,
y entregar al pueblo, velados
en la canción, los dones celestes
Porque sólo nosotros somos de corazón limpio
como los niños, y nuestras manos son inocentes;

Participando del rayo del Padre, que, puro, no lo quema,
y de los dolores del más fuerte, con hondo sacudimiento,
al precipitarse de lo alto en tempestades incontenibles,
participando, permanece empero firme el corazón.

D) Pero *¡ay de mí!* cuando dé
¡Ay de mí!
Y si digo igualmente,
Que me he acercado a mirar a los celestiales,
ellos mismos, ellos mismos, ellos *me arrojan muy hondo*, entre los vivos,
bajo *el falso sacerdote*, en lo oscuro, para
que cante el cántico de admonición a los ávidos de enseñanza.
Allí.

El poema mantiene dos posiciones contradictorias, una vital y otra deísta y dentro de cada una hay dos momentos, en el primer caso en ascenso y en el segudo en descenso. Por lo tanto es como si hubiese dos poemas ensamblados, que el poeta pretende hacernos pasar por uno. No podemos decir que haya una forma única porque B no es consecuente con A; a no ser que prescindamos de la lógica y vayamos a la vida poniéndonos en la situación de acorralamiento en

que se halla Hölderlin al final de su vida, pues entonces el poema adquiere la grandeza de la catástrofe; A es un canto a la naturaleza y a la religión inmanentes y B es el derrumbe, el cataclismo. En nuestra opinión es así como hay que contemplarlo, y de este modo el poema está completo y expresa, con independencia de la voluntad del poeta, lo que estaba sucediendo en él, igual que cuando se sueña; el parecido es todavía mayor por el hecho de que el final de este sueño es angustioso y nos despertamos: el poeta quiso existir en la vida y la creación y acabó en la muerte de la religión moralista secular. Al final ya no se habla ni de la poesía ni del poeta, estamos en la esterilidad de la culpa, en donde nada sino el terror nace. Se nos muestran así en un solo poema las dos épocas creativas: la revolucionaria de la nueva mitología y de la religión filosófica, la más hermosa y profunda, y la de los poemas que trae Heidegger en su libro, de la decadencia y locura.

A1: Trata del 'leve abrazo' de la religión inmanente; señalamos como lo más expresivo: 'en la *noche tibia* los *rayos helados* cayeron sin cesar' y ahora *'gotea la viña y brillando/* en tranquilo sol se alzan los árboles del bosque'. La voluntad del poeta es expresar la vida como integración de una dación que siempre es más violenta que la recepción; está mejor expresada en otras traducciones: "*noche de bochorno/ refrescantes relámpagos" (*Cortés 55); "la tórrida noche en los relámpagos que caían incesantes trayendo *la frescura" (*Gorbea 75). Se trata pues de una integración enriquecedora, vitalizadora, los rayos ellos solos sin ser recibidos serían extrañamiento y la noche los está esperando para vivificarse mutuamente en una integración compleja: los rayos traen la luz a la oscuridad de la noche y el frescor a su calor como si él cielo fuese el amante y la tierra la amada; no hay aquí abuso por ninguno de los dos lados, necesidad por ambos como sucede en el eros. Y la imagen plástica de esta integración es ese verso lleno de forma y fondo: 'gotea la viña, y brillando': una recepción y dos daciones, y aquélla puede con éstas dos y así se carga de fruto que es el vino del que ahora ella misma se está embriagando. Lo demás de este apartado son piropos a la amada: 'maravillosa omnipotente'; 'la potente Naturaleza de hermosura divina'; y después como contraste se piensa en la soledad de la separación, cuando la dación no es recibida y la recepción la espera en vano, como sucede en el invierno; pero el presentimiento de que está cercana la integración creadora es constante: no hay ruptura brusca, la soledad es también paz.

A2: Es el tránsito de este primer tramo poemático; y asi como luego no habrá más opresión trascendente, ahora estamos en la la libertad inmanente:

> "Pues la naturaleza que, más antigua que los tiempos,
> *está sobre los dioses* del occidente y del oriente,
> *ha despertado* con ruido de armas,
> y desde lo sumo del *éter*; hasta lo hondo del abismo,
> según firmes leyes, como otrora, engendrada en el sagrado Caos.
> se siente *de nuevo*, la exaltación,
> en la libertad inmanente:
> *de nuevo* la creadora de todo"

La vida humana como integración es 'más antigua que el tiempo, no es más que conscecuencia; ningún dios está por encima de ella; 'ha despertado', esto

nos reuerda el *Proyecto,* y 'las armas' lo revolucionario de la época (1799); y crece la pasión: desde lo mas alto de la dación a lo más hondo de la recepción' 'engendrada en el sagrado Caos". Ni una pizca de la creación poética ni de la vivencia religiosa, que es de lo que trata este poema como afirma Heidegger, queda fuera de la inmanencia. Lo sagrado es aquí dos cosas: es el origen y es la palabra, pero lo segundo a causa de lo primero, pues 'sagrado' siempre quiere decir 'lo originario': ¿lo que está debajo de la integración cielo/tierra, qué es? Si cielo/tierra es dación/recepción, lo que hay debajo es el (des)entrañamiento primordial. Puede nacer en ella tanto la poesía como la religión:

> " (...) brota el entusiasmo
> con goce cada vez más intenso,
> hasta que *de la noche éxtasis creador*
> *como una chispa, salta el pensamiento" (Empédocles* 45);
> "y vosotros, dioses mayores y alegres siempre
> vivís y reináis en plena luz, aún más poderosos
> cuando obráis bajo el abrigo de la *noche sagrada" (Ant* 59).

El caos como origen nos traslada a la mitología griega y nos aparta de la creación por Yahvé, a la 'mitología de la razón', si la asociamos a la totalidad desentrañal. El poema es una vivencia, por eso lo más importante es el sentir, y en éste hay una identificación con la madre en su parir, quue es la agente de todo lo anterior. A continuación comienza la contraposición entre el poeta que considera sagrada la creación telúrica y poética y los demás se sirven de ella; el arte es más inmanente que la representación y eso es lo que lo hace prestante y 'divino', pues al no tener que dilucidar como en el representar, me quedo en el sentir y el contemplar mismos. Se crea así la belleza, esto es la divinidad de la naturaleza -lo sagrado de ella es que nos permite alcanzar lo originiario humano, fuente del arte-, no captan los que se sirven de ella, y nos vienen a la memoria los cuadros últimos de Van Gogh: la naturaleza como amor del cielo y de la tierra símbolo de la vida y unos trabajadores y viajeros intententan hacer sus menesteres habituales en paisajes divinizados por el artista, que es el vificador y el hace sagrada la creación, el constraste acrecienta la orgía. Y si pre-guntan el poeta les responde que el poema como la naturaleza es integración 'sol del día y la tibia/tierra', 'temporales que van *por el aire* y otros... en las honduras del tiempo, y más henchidos de numen' 'cielo y tierra'. La creación es dual y de esta manera 'en paz están lográndose pensamientos del espíritu común en el alma del poeta'; la creación inmanente natural como imagen de la inmanente artística. Pero Van Goh no cae de rodillas al final; eso es lo que separa a ambos artistas; se parecen en la glorificación de la naturaleza, pero el uno increpa al dios, lo denuncia y se inmola como protesta y el otro se somete y encierra y se enloquece; pero el testimnio es igual; a Hölderlin le falta mantenerse hasta el final para recoger la cosecha de lo que con tanta profundidad y tanto arte había logrado.

B3; Si el poema acabase así sería enteramente vital, pero comienza cambiando el lado receptivo de la naturaleza por 'el alma'; contra ella se arroja ahora 'el sagrado rayo'; y nos encontramos en el otro mundo, en el impositivo, en el moral, en el trascendente. La ruptura en el comienzo de este apartado es

radical: 'Para *súbitamente* tocada ésta (alma del poeta) conocedora de lo infinito (por la educación deísta) ha largo tiempo, *sacudidos* por el recuerdo e inflamados vosotros (los pensamientos del poeta) por el sagrado rayo'. Al final la creación para Hölderlin consiste en recibir pasivamente el rayo del dios y sufrirlo como una hembra violada; pero en la creación el rayo no viene de fuera sino que nace de lo más hondo de uno mismo y lo recibe la forma naciendo así el poema; también como hemos visto, la forma puede llamarlo o ayudarle a nacer. La creación, lo mismo que la unión mística es unal, el poeta como el místico es recibido en su propia recepción heredera de la materna. Y de esta manera el arte es expresión y liberación y gozo y ayuda a los no tienen los recursos expresivos del artista; pero tal como se plantea aquí, no es más que sometimiento. El agonista se dice poderoso con el poder del dios y limpio de extrañamiento y en realidad no es más que un esbirro, no puede decir lo suyo sino lo de Él. Heidegger no sólo está de acuerdo con esta concepción sino que la considera modélica: "Tiene que haber... un dios, para que arroje el rayo que inflama el incendio en el alma del poeta" (76): actividad del dios y pasividad del creador, trascendencia de la poesía, ya que no sólo la religión es de ultratumba. Como adorno, el poeta introduce el mito de Zeus y Semele, que es falso, porque Dioniso no procede del padre, es la suya una religión materna mediterránea anterior a la masculina de los invasores. Zeus, porque quiere, seduce a Semele y como ella es curiosa como la mujer de Lot y como Eva -siempre la maldad en la feminidad- muere y entonces él se apodera del niño ¡y lo pare! Es un mito maligno porque pretende que no salgamos de la unilateralidad, y es lo sucede en el poema: la gloriosa bilateralidad de lo anterior se nos aniquila; el poeta hace la transición al deísmo valiéndose como antes de Dionisos, el dios pagano más parecido al cristiano. Nosotros los poetas somos los 'sémeles' de ese Zeus todopoderoso que puede aniquilarnos, es terrible, sólo si somos buenos no sucede, y el poeta espera que él se librará si se le aproxima bien, pero no está seguro, y aparece aquí finalmente también él condenado por el pecado de soberbia, pero eso pertenece al momento siguiente. La integración Zeus/Semele que da por resultado Baco, debe ser la obra, pero el poema no es resultado de la integración sino la integración misma; viéndolo así desaparece la trascendencia y el espíritu, como el eros y la creación misma se hacen inmanentes. Un poema es la integración de una dación y una recepción, no un tercer elemento resultado de otros dos; Zeus/Semele es el poema, en un coito en el que a veces la recepción domina, como hemos visto en A. Tal como se expone aquí, el poeta es sólo la mitad femenina que toma el rayo o falo del dios para con él fructificar, y Él es nuestro dueño; no, la integración cielo/tierra ella entera es la vida creadora del poeta. Qué asco y qué pena todo ese asunto del dios con el rayo, y la pobre criatura sintiéndose malvada ante él. Tenemos indicios más que suficientes para creer que Hölderlin consideraba su locura un castigo divino. Tanta grandeza divina y el pobre intentando ponerse a su altura, pero no lo logra y el poema no se puede terminar, y ello es una prueba de la falsedad de su aserto; la primera parte en la que se considaraba la creación bilateral se ha logrado muy bien; tenemos así la demostración de que la religión de la vida potencia y la del dios debilita. ¿Por qué Hölderlin, que ha logrado lle-

gar a ella, la abandona por el moralismo y el pecado? Dice el mediador deísta que es sencillo como un niño, y es al revés, el deísmo a pesar de la propaganda es extrañamiento; la religión de la sencillez es la vital, que no considera culpable, el deísmo con la amenaza del castigo es enemigo de la entrañal niñez y del arte. El rayo del dios nace en el entrañamiento, no lo porta el dios, lo hacemos nacer nosotros, no hay otra divinidad que nuestra dicha, que nace del entrañamiento erótico, místico y artístico; el dios no nos deja acabar los poemas. Es mejor la concepción de Schlegel, la creación como un "estrecharse contra el regazo de Leda *sin lastimarlo*, y expiar en cantos todo lo que hay de mortal en él" (Lucinde 3); lo que hay de extrañamiento. A Hölderlin podemos preguntarle ahora: "¿Dónde están tus cien brazos, Titán, dónde tu Pelión y tu Osa, tu escala *para asaltar el castillo del padre de los dioses, para que subas y derribes al dios mismo?" (Hiperión 71*). La naturaleza y Grecia con su paganismo eran un camino para liberarse de él, había que dar un paso a la vida como única deidad, pero este es el paso que Hölderlin no dio del todo; lo hacemos nosotros, e iniciamos un camino de liberación y de vivificación que necesariamente tiene que ser, a pesar de todas las dificultades, el caminar de la humanidad.

B4: Comprende "los versos finales del himno, en los que el poeta se tornó consciente de su sacrilegio" (Szondi 54); hay en este autor una versión todavía más reveladora:

> ¡Pero ay de mí si de
> ¡Ay de mí!
> Y aunque diga
> me he acercado, a mirar a los celestiales,
> y ellos mismos *me arrojan a lo profundo* entre los vivientes,
> cual falso sacerdote, hacia la oscuridad, para
> que entone a los que quieran aprender *el canto de la advertencia.* Allí" (57).

Esta secuencia está dispuesta de tal manera que parece que en ella el reprobo es arrojado al averno; el cráter de Empédocles era materno comparado con este abismo. La fragilidad de Hölderlin ante la figura paterna se ve en las cartas a Schiller, en las que hay dependencia y desesperación: "Una dependencia de Vd. contra la que inútilmente me he revuelto a veces, cuando he visto que se convertía en pasión" (*Corr* 313); cómo va a tener una religión mejor con su dios, si solo es esa la integración que sabe mantener con la figura paterna? Por eso tenía que escapar a la naturaleza y a Grecia; pero al fin de nuevo fue atrapado. Este poema y los que vinieron después está dentro de la evolución retrógrada del poeta. Sino hubiera enloquecido se hubiera hecho conservador, como Schlegel; no se le puede exigir a nadie que sea un superhombre, bastante hicieron los dos, después el mundo fue para atrás y ellos no tuvieron más remedio que adaptarse; lo que buscaban era imposible en los nuevos tiempos y entonces se da la paradoja de que él que buscaba una religión inmanente se convierte en profeta del secular dios trascendente. Los himnos tardíos son una especie de ascesis en la que está suprimida toda intimidad, son morales, es una especie de arrepentimiento, un sometimiento, su sacrificio, una donación, un pagar por las culpas, una especie de vuelta a la buena senda. Este 'sacrilegio'

está en relación con el amor por Susette que le impide entregarse al dios: "Quien penetra en el himno sin haberse despojado totalmente de lo elegíaco (la pérdida de Diotima) se le aparece a Hölderlin como un falso sacerdote'. Evidentemente, al final del *himno del día de fiesta* se ha dado cuenta de que él mismo estaba aún prisionero de lo elegíaco, ligado a su propio dolor; la herida que le había ocasionado la otra flecha no estaba aún curada. Pues la conexión entre el final del himno y la elegía (*Quejas*) no deja ninguna duda de que la herida del poeta proviene... de la pérdida de Diotima" (75). De la naturaleza materna al dios trascendente; pero Susettte interfiere, y podemos decir gana. Ella es la que le impide acercarse al dios; para el Hölderlin de los himnos tardíos es pecado acercarse a Él con el pensamiento de la amada, por lo tanto se trata de desarraigo. Un poema esencial se ahonda pasando del anhelo al desarraigo, que es lo que pasaba en las dos obras anteriores, las dos tienen movimiento a causa de este proceso que llamamos 'perversión'; en cambio de este poema no se puede decir lo mismo. En el *primer* momento se trata de integración: el árbol a la lluvia y al sol, en paridad dativo/receptiva; en el segundo también: la creación como integración; pero en el tercero se pasa del entrañamiento materno al paterno autoritario: desarraigo, sí, pero la obra no se acrecienta, porque desaparece el sentimiento que lo embargaba en la contemplación de la naturaleza y el poema se hace dogmático; no se trata de un proceso desentrañal que se ahonda sino de una sustitución. La muerte final de *Empédocles* era desarraigo, pero como acogimiento que era anhelo, por lo tanto una mezcla de ambos; el desarraigo materno siempre tiene algo de acogimiento, pero el dios moral como se puede ver en este poema, es sólo moralismo deasarraigal, y desde luego era preferible aquella muerte a esta locura. Pero estos himnos tardíos hay que verlos no admitiendo sus aseveraciones, porque la poesía no es para que nos trasladen mensajes, sino desde detrás de la máscaras y entonces vemos a un probrecito que tiembla de miedo, porque ha perdido el acogimiento materno de la naturaleza y ahora manda en él el dios. Por lo tanto el conjunto de toda la obra de Hölderlin hace un proceso de perversión vital, dominando en las dos primeras partes el anhelo y en los himnos tardíos el desarraigo. Podemos hablar de su dependencia homosexual que al final lo devuelve al deísmo, pero una cosa es clara: este poeta sólo nos llega a conmover íntimamente cuando habla de la recepción femenina; con el dios es mental y dogmático, sólo alcanza a entrelazarse profundamente con ella; sin su complementación de la feminidad su poesía no hubiera alcanzado ninguna intimidad, ella le hace sonar en una nota conmovida de absoluto amor; a veces grande como el océano entregado a las islas griegas. Hay también secuencias de feminidad dionisica en esta época; y la mujer sigue siendo ahora, en este tiempo oscuro final, liberación del temor y la culpa; en uno de los poemas que trae el libro de Heidegger tenemos su *Memoria*:

"Los días de *fiest*a allá mismo
se encaminan las *morenas mujeres*
sobre suelo de seda
en el tiempo de marzo
cuando *son iguales la noche y el día*

y sobre *lentos* senderos,
preñados de *sueños .dorados*,
pasan aires *arrulladores" (*89).

La lucha entre anhelo y desarraigo, integración masculina y femenina, como vemos, dura hasta el final; entonces al anhelo sólo le queda el papel de consuelo por el acogimiento alcanzado. Durante toda su existencia creadora a Hölderlin se lo disputaron la femenindad y la masculinidad; al comienzo el anhelo, la naturaleza, Grecia lo mantuvieron fuera de sus garras, cuando cesó el anhelo el desarraigo deísta y masculinista lo hizo su presa; pero el anhelo se mantuvo. Después ya en la locura, los poemas son impersonales: se describe la naturaleza más cercana monótamente; no son más que una parodia de poesía; pero hay una excepción y es el dedicado a Diotima, envuelto en lejanías, en el que ella recuerda el tiempo pasado juntos. Estaba ya muerta en la ficción y en la realidad y había sido rechazada por el deísmo último de él, pero retorna. Al poner el anhelo en ella se le da mayor objetividad al propio; como en los sueños en los que uno hace que el otro personaje sienta lo de uno mismo. Cuando una obra está tan entremezclada con la propia existencia, como pasa con este último poema adquiere una realidad que sobrepasa la diferencia entre realidad e idealidad. Habría que dilucidar si es Diotima o Susette la protagonista; su cualidad fundamental es la recepción, que es pura feminidad para su dación. Se trata de la real, no de la ficticia. En este poema, él se siente reconfortado, acogido; tiene el sentido ancho de las cartas que tenemos de ella, cero de desamor y todo acogimiento. Venció el dios, pero ella lo acompaña consolándolo.

Ella: (...)
Resucitaba en mis brazos el joven
Que perdido llegó de los campos,
él que con melancolía me hizo contemplarlos,
(...) Alégrate y piensa
en la que todavía se complace
porque para nosotros brilló el radiante día,
el que con declaraciones comenzara, entrelazando
las manos, uniéndonos. ¡Ay de mí!
Fueron hermosos días. Pero
una triste oscuridad llegó tras ellos.
¡muy solo te encuentras en el hermoso mundo
siempre me aseguras, amado mío!
Mas no sabes..." *(Poemas de la locura* 75)

Tendría que acabar aquí el estudio de Hölderlin, pero necesitamos decir algo respecto a Heidegger, sobre todo porque luego nos lo tendremos que encontrar cuando estudiemos a Rilke. El filósofo hace lema suyo el verso del poeta que vimos al final de *Pan y vino*; 'y ¿para qué poetas en tiempo menesteroso?" El poema habla de la comunión dionisiaca: esto es lo que hemos perdido, porque ¡amigo! llegamos demasiado tarde' para vivir en el sentimiento religioso de los griegos, lo divino como algo vital, es lo que pretende restaurar Hölderlin con su

poesía. Fue a Grecia y nos trajo la religión de los griegos mejorada en deísmo: en su obra poética está, o sea 'misión cumplida'. Sin embargo al final, en la tristeza de la derrota: "Me veo obligado, si no hay otra intervenciaón, a ir dentro de unas semanas como vicario junto a un predicador rural. No es que no envidie también el posible valor de esta esfera y sus satisfacciones. Pero veo que esa tarea y esas maneras (...) *contrastan demasiado con mi modo de expresarme como para no acabar perdiendo todo el don de comunicaciòn ante tanta contradicción*" (Corr 540). Necesariamente tiene que verlo todo ahora de otra manera. No se da cuenta de lo mucho que nos deja, y ademas está la culpa: "En otro tiempo podía lanzar gritos de_júbilo por una nueva verdad, una vista mejor de aquello que está por encima y alrededor de nosotros; ahora temo que al final me ocurra como al antiguo Tántalo, a quien de los dioses le aconteció más de lo que él pudo soportar" (*Ensayos* 133); éste es realmente su 'tiempo de penuria'. Por lo tanto no hay que hacer mucho caso de su poesia última; lo tenía que decir, lo nuevo, lo liberador, ya está dicho en *Híperión* en *Empédocles* y en los poemas de la época de plenitud. Heidegger no tiene razón en coger esas palabras finales de un poema que canta la grandeza dionisiaca de Grecia, para con ello hacer un retrato deformado y pesimista del poeta; pero a él le interesa hablar de su 'olvido del Ser'; "la metafísica debe pensar más allá hasta llegar a Dios" *(Diferencia* 130); por eso, "los poetas son proféticos cuando son poetas en su esencia" *(*130); el filósofo "abusa de esta poesía como cantera para su filosofía'(*Sendas* 226). Se equivoca de persona, el vocero del tiempo sin Dios no es Hölderlin sino Nietzsche, que fue quien certificó su defunción, aunque él mismo no haya podido sacar todo el partido de ello, porque el hecho le quedaba demasiado cercano; en cambio actualmente sí se puede: sin duda no se trata de un tiempo de penuria sino de libertad. Pero Hölderlin no habla del dios secular trascendente heideggeriano sino de la vivencia inmanente, en el poema dicho se trata del arte griego y sobre todo de la comunión dionisíaca:

"¿Por qué callan también ellos, los antiguos teatros sagrados,
por qué no se disfruta de la *danza consagrada*?
¿Por qué no marca un dios, como antaño, la frente del hombre; (...)
no impone su sello, como antaño, al que le toca en suerte?
O también venía él mismo y tomaba la figura del hombre
y completaba y cerraba, consolador la *fiesta celestial*"»

Desde hacía entonces 18 siglos hay otra religión en nuestra cultura, pero ésa para él no contaba: quiere aquella vital, enteramente de este mundo; por lo tanto no está tan lejos esta demanda última de la del Hölderlin temprano, pues como vimos en *Como en día de fiesta*, nunca renuncia del todo a su aspiración primera: sólo se pervierte en la decadencia:

"Hemos venerado a la Madre tierra
y recientemente a la luz del Sol
por ignorancia. Mas de lo quiere
el Padre, que rige sobre todo,
es la observancia de la *letra inmutable*
y que se interprete
como es debido lo permanente" *(*Ant 155 2).

Por eso el poema del que se vale Heidegger tiene un título confuso, entre

dionisíaco y cristiano y acaba vergonzantemente hablando de un 'Sirio' que alude al fundador del cristianismo; porque el poeta se halla en un callejón sin salida; ¡qué diferencia a antes!:

> "¡Atreveos! Lo que heredasteis, lo adquiristeis,
> lo oísteis y aprendisteis de boca en boca de vuestrso padres,
> las leyes y los usos, los nombres de los antiguos dioses,
> *olvidadlo con coraje* y, como reciénnacidos,
> alzad los ojos a la divina na*turaleza*'[1] (*Empédocles* 171).

Ahora no se puede decir: 'ven amigo, salgamos a lo abierto', porque se trataba de Grecia y su religión y su poesía; ahora: 'Pero, ¡amigo! llegamos demasiado tarde'. Y Nietzsche diría: 'todavía no nos damos cuenta de que somos libres; 'ya no hay religión', dice Hölderlin; 'ya no existe Dios:, dice Nietzsche; y lo que es un mal para uno es un bien para otro. Pero el Hölderlin joven, dice que al fin estamos libres del dios opresor y es lo que se proclama en el *Proyecto*, que está más cerca de Nietzsche del Hölderlin tardío, cercano a Heidegger. El poeta a fin de cuentas sólo dice ahora que Grecia ya no está, y eso es positivo porque en su anhelo creó su obra. ¿Por qué ahora resulta negativo? Por que el poeta ahora no se contenta con el anhelo, quiere 'lo abierto' entendido como entrañamiento, lo mismo que Rilke. Pero lo abierto inmanente, es lo que buscaba de joven. ¿Por qué ahora echa de menos lo trascendente? Porque se vuelve atrás, porque tiene miedo, porque le ve las orejas al lobo. Por lo tanto lo que Heidegger alaba no es más que un retroceso a lo secular de siempre. Con esa idea no hubieran nacido ni *Hiperión* ni *Empédocles* ni *Archipiélago*, etc., imposibles en la religión trascendente. Antes no necesitaba que los dioses existieran; al contrario, era positivo para así encontrar él su religión inmanente. Ahora es necesario que exista Dios porque ya no tiene esa aspiración. Si existiese Dioniso, es del único dios que se habla en el poema, serían posibles las comuniones místicas,pero pueden existir sin dios. El Nietzsche temprano recoge los intereses del Hólderlin tardío, es también dionisíaco, pero la comunión mística, como también la erótica, es posible y mucho más fácil con la mitología de la integración del cielo y la tierra hölderliniana, tal como nosotros proponemos filosóficamente y realizamos poéticamente en *La resurrección de la carne*, *Pasión muerte de J.M.Contreras*, etc, llamamamos 'arte total erótica' y 'arte total mística' respectivamente.

g200

BYRON.

VI. *Peregrinación.*

Concluimos este capítulo con el estudio fondal de Byron, sobre todo para comparar el desarraigo final de Hölderlin con el suyo en *Caín*. El desentrañamiento byroniano, que culmina existencialmente con esa obra y su muerte en Grecia, fue de realización fundamentalmente erótica, de comienzo temprano:

"Últimamente he estado pensando mucho en Mary duff. Qué extraño que haya estado tan absoluta, devotamente prendado de esa chica, a una edad que ni podía sentir pasión ni conocer siquiera el significado de dicha palabra. *¡Y sus efectos! Mi madre solía reírse de mí* a causa de este amor infantil; y por fin, muchos años después, cuando contaba yo dieciseis, me dijo un día: '*¡Oh, Byron,* he recibido una carta de Edimburgo, de Miss Abercromy, y tu antigua novia Mary Duff está casada con un tal Mr. Coe'. ¿Y cuál fue mi respuesta? La verdad es que no puedo explicar o dar cumplida cuenta de mis convulsiones, y tanto alarmaron a mi madre, que cuando me repuse, evitó por lo general tocar ese tema -conmigo (sub aut)- y se contentó con relatarlo a sus conocidos (...) Y es un fenómeno de mi existencia -pues yo no tenía ni ocho años- que me ha confundido, y me confundirá hasta mi última hora" *(Diarios* 123).

Es de destacar el contraste entre el entrañamiento del niño y la niña y la madre extraña, que toma a risa algo que en el fondo tiene relación con ella, siendo por lo tanto la madre con respecto al niño doblemente extraña. En el relato el poeta la censura, y se venga: 'después ya no se pudo reír', cuando se alarmó por el efecto que le causó a él la noticia; entonces ya no se atrevía a burlarse por este amor, porque estaba involucrada su salud, se reiría contándoselo a los demás. "Mis pasiones se desarrollaron muy pronto (...) Quizá esta fue una de las razones que han provocado la precoz melancolía de mis pensamientos" *(*337). A mí me parece que ambas cosas son relacionables pero en sentido inverso, era la melancolía o el anhelo, causado por el extrañamiento de la madre, lo que le hacía buscar en una niña la recepción que en ella no encontraba. De la actitud agresiva de la madre tenemos muchos testimonios: "El pequeño George no olvidó nunca a su padre, porque había sentido admiración hacia él. Quedaba solo en la vida, con una madre cuyo carácter incoherente provocaba los más violentos contrastes. Tras una lluvia de besos, un diluvio de golpes. El niño sabía que era desgraciado. La temía y la compadecía" *(*Blanco 56). Después de esta novia vino otra, que lo hizo poeta:

> "Mi primera incursión en la poesía fue muy temprana, en 1800. Fue la ebullición de mi pasión por mi prima hermana Margaret Parker (...) Hace tiempo que me olvidé de aquellos versos pero me sería difícil olvidarla a ella, ¡Sus ojos oscuros! ¡sus largas pestañas! ¡el molde absolutamente griego de su rostro y de su silueta! Por entonces yo tenia doce años. Ella era algo mayor, quizá un año. Murió alrededor de uno o dos años después (...) Ni por asomo recuerdo nada igual a la t*ransparente* (sub aut) belleza de mi prima o a *la dulzura* de su carácter durante el breve periodo de nuestra intimidad, parecía había sido hecha de un arco iris, *toda belleza y paz" (*336).

Dice el poeta de su primer amor: "Recuerdo todo lo que nos dijimos, todas nuestras caricias, sus facciones, mi turbación, el insomnio, el martirio que le infligía a la criada de mi madre para que le escribiese por mí" (123). Si la madre lo comprendiese no necesitaría probablmente buscar fuera el entrañamiento que tendría dentro, hubiese sido menos creador y tal vez no alcanzase a ser poeta, puesto que el arte profundo tiene en el desentrañamiento su manantial, por lo tanto fue su madre su mejor ayuda para su poesía. El anhelo del comienzo lo cerfica este poema al mar, símbolo materno:

"¡Océano, te amaba! Y la alegría
de mis juegos de niño la he cifrado
en ser, como la espuma, conducido
siempre delante, *sobre tu regazo*.
Jugaba con tus olas, ¡Oh delicia!
y si tenía al mar alborotado,
mi temor era grato, pues sentía
que era *tu criatura confiado*
igual cerca que lejos en tus ondas,
tu melena crispada entre mis manos..." (Final de *La perecjrinación de Ch H*)

Es maravillosa la confianza con la que el niño se entrega a la totalidad marina; este mar no es entrañal, pues no se trata más que de un símbolo de una totalidad a la que se aspira; es anhelar como el de Baudelaire, no como el de Rosalía, trágico. Pero el desentrañamiento materno hizo crisis en la adolescencia: "El juicio de sus maestros y camaradas confirmaban en Byron su sentimiento nacido hacía ya tiempo de su propia observación. Un desprecio *huraño y silencioso hacia su madre*. Sí -pensaba él- está loca. Se sentía reponsable de ella, y le digustaba *no poder expresarle una ternura* que, por otra parte consideraba inútil. De niño la había temido. Ahora se le enfrentaba. Cuando se enfurecía, le persegúia por toda la casa y era un espectáculo cómico ver cómo huía 'el hermoso ángel cojo' delante de aquel gnomo corpulento" (Maurois 78). Este poema, a los 18 años, es de su desarraigo:

"¡Ya está! Lo he vislumbrdo en mis ensueños;
la esperanza borrada del futuro;
contadas son mis horas de alegría;
me ha helado el huracán de la desgracia.
La aurora de mi vida envuelta en niebla.
¡Adiós, amor, fortuna y esperanza!
(¡Fuera (ojalá) el adiós también para el *recuerdo!*»)

El desentrañamiento lo arroja al vicio y finalmente a la *La peregrinación de Childe Harold,* guiado por el anhelo. V, 1: "Como había recorrido el laberinto del pecado, no encontró satisfacción en lo que sin él quería. Muchas mujeres había tenido, pero sólo amaba a una, y ésta nunca deberia ser suya, porque -infeliz ella!- había escapado a aquél cuyos besos hubieran mancillado los anhelados labios castos". Ella se había librado del pervertido que la deseaba con pureza, del monstruo angelical, del 'ángel cojo'

VI,2: "Resolvió, pues, salir de su país (...) porque, habiéndose embriagado de placeres, casi anhelaba la aflicción"; buscaba lo que no tenía todavía: profundi-

zar en su desentrañamiento para alcanzar la raíz, pues este amor actual suyo no daba mucho de sí.

XII,1: "Si dejó algo, es cosa que no merece la pena verter por ella ni una lágrima.

Estoy solo en el mundo y navego por el ancho mar. ¿Voy a gemir por otros cuando nadie suspira por mí?"

El canto luego desbarra hablando de Portugal y se hace tópico en España; finalmente encuentra la poesía; LXXXIV:

> "2: ¿Sabes el secreto dolor que llevo, corroyendo mi juventud y mi alegría? Vanamente intentarás conocer el dolor que ni siquiera tú podrías mitigar.
>
> 3: No es odio, no es amor, ni la añoranza de haber perdido los vanos horrores de la ambición. Por eso aborrezco mi presente estado y huyo de lo que antes más preciaba.
>
> 4: Es un cansancio que brota de todo lo que encuentro, veo u oigo. Ningún placer me depara la belleza, y apenas tus ojos tienen encanto para mí.
>
> 6: ¿Cómo exiliarse de uno mismo? ¿Cómo buscar zonas más remotas cada vez? Sin embargo, siempre se persiste bajo la desoladora vida y el demonio del pensamiento.
>
> 9: ¿Qué será lo todavía peor? No lo pregunto, sino que, compadecido de mí mismo, sigo con mi búsqueda. Y sonrío sin intentar enmascarar el corazón del hombre, contemplando el infierno que hay allí"

Se trata del desentrañamiento existencial, que impide el eros; existe también el erótico, lo complica, pero aquél está más en la base. Yo me he preguntado muchas veces cuál es primero, cuál es más esencial: Byron nos demuestra el existencial. El canto segundo, trata de Grecia, es anhelar, pero comparado con *Hiperión*, no pasa de ser más que el relato de un turista emocionado. Hölderlin no pisó nunca Grecia pero la sentín en su corazón como presente; Byron nos habla sólo del pasado; y además quedamos lejos, como el poeta, de tantas descripciones de cosas que no podemos ver. El botín lírico de este canto es escaso, tal vez lo mejor sea XXXVII, también existencialmente desarraigado, se acerca a la visión profundamente desarraigada de Leopardi:

"La naturaleza sigue siendo la más amable de las madres. Cambia de continuo, pero con maneras blandas. Cólmese en las plenitudes de su seno, ya que nunca me ha dañado, aunque no sea su hijo más favorecido. Ella es la más bella en sus rústicas facciones, en las que nada osa macular su sendero. Cierto *ni de día ni de noche me sonríe nunca*, aunque yo la haya buscado como no lo hizo ninguno, anhelándola cada vez más y amándola mejor *en sus enojos*".

En la vuelta a su nación publicó con gran éxito estos dos primeros cantos. Siguió con sus amores turbulentos con mujeres casadas y entre ellas con su hermana, a la que apenas había visto antes, pues no tenían la misma madre. Necesitaba anhelarmente lo imposible, "esa tentación fatal de la mujer prohibida" *(Don Juan* 6,7). No vivió con su padre, por lo tanto no puede hablarse de complejo de Edipo; sí del anhelo que lo subyace. El anheloso

necestia una mujer prohibida como su madre, porque necesita incesantemente completar aquel entrañamiento inacababado. Todas las mujeres serán sucedáneas de la madre, y la hermana mucho más porque -ellos dos se parecían mucho físicamente- asi la promesa de integración es mayor, por complementación y por identificación. Pero esta relación incestuosas en lugar de curarlo de su desentrañamiento lo acrecentó porque la culpa y el re-mordimiento le atenazaban: "Mis pensamientos respecto a ella (Augusta) me abruman, mis palabras no pueden contenerlos" *(Diario* 119). Entonces buscó escape en la escritura, que le permitia realizar ficticiamente su amor prohibido, e incluso morir por el y liberarse así de la tortura. *La novia de Abydos*... lo escribí en cuatro noches para di*straer mis sueños de Augusta*, De no haber sido por eso, ni lo habría escrito, y de no haber hecho algo entonces me habría vuelto loco, de devorar mi propio corazón" *(Diarios* 98):

> "Corrimos los dos al bosquecillo de cipreses y allí cielo, tierra y todo fueron nuestros" *(*329);
>
> "bella como esa imagen que *antaño* se grabó en su mente y sigue encantando como encantó entonces (...) redivivo en los cielos lo que puede haberse *perdido* en la tierra: suave como *el recuerdo de un amor enterrado*; pura como las plegarias de la niñez" *(*332);
>
> "tú eres mi hermana, como *un canto nativo* en los oídos de un desterrado" (356).

El desentrañamiento primordial está en la base, como se ve; el poeta escapa también de su tortura con *El corsario:*

> "-(...) Conrado me abandonará y no volverá más. El me engañaba... volviendo todavía (...)
>
> •Conrado volverá siempre: sí siempre, mientra que tenga un soplo de vida y de esperanza" *(*XIV,1).

Pero sus reflexiones lo contradicen: "No, no: un jefe valeroso se enternece, pero no cede nunca a las lágrimas de una mujer" *(*XV,2). Ella muere de dolor pensando que él también ha muerto, pero a él lo salva una esclava enamorada. Vuelve, pero se va de nuevo para siempre, no se queda junto a ella para que los entierren juntos: "en la playa se encuentra sola la cadena de una barca (...) Conrrado *no v*uel*ve; ya no volverá jamás" (*final); tampoco el poeta volvió.

Byron no podia enfrentarse a su problema en su país, necesitaba alejarse para poder verse, primero en la poesía lírica, que pretende ser una búsqueda en sí y después en el drama, en el que un mundo ficticio le dé sentido a su desesperanza. La 'peregrinación* anterior podemos considerarla como un ensayo de la de ahora; también entonces habia un amor imposible.

> "Al llegar la primavera de mis dias emprendi la tarea de cantar la peregrinación de un expatriado que huía de su propio corazón; vuelvo a tomar el hilo de una historia que no hice más que esbozar, llevándola conmigo de la mism manera que el impetuoso viento arrastra la nube; en este ensayo de mi musa hallo las huellas de mis viejos pensamientos y el manantial agotado de mis

lágrimas, dejaron árido desierto en su cauce. Los penosos senderos de la vida son hoy para mí *un arenal* en el que no crecen flores" (III).

Sucede lo mismo en Machado, ya que en *Galerías* encontramos poemas que parecen escritos a su Leonor muerta; ello es debido a que en realidad la amada no es más que pretexto para expresar algo suyo más hondo. Byron tiene ahora un asidero mejor para expresar su desentrañamiento: el amor incestuoso -es decir, prohibido por materno- con su hermana; en ella busca el entrañamiento primero fallido, se trata por lo tanto de un eros anhelar. El poeta reconoce que se trata de 'un mal', como en Rosalía: ¿"Por qué la amaba? (...) Esas *almas enfermas* abrigan a veces sentimientos que el vulgo no puede comprender" (Lara XXI, 2); sin embargo considera que es algo que lo levanta y lo hace eximio, como vemos en *Manfredo.*Hemos visto que en este momento de su vida le vienen a la memoria sus amores infantiles; aquí tenemos un poema anhelar a la luna, similar a los de Rosalía, antes de emprender la marcha (1815):

"¡Oh sol de los insomnesi Melancólica estrella
de luz atormentada, lejana y temblorosa,
encendida en la noche, callada e invencible
como un recuerdo suave, clavado en la memoria!
Así brilla el pasado, aurora de otros días;
brillo exento de fuego, ceniciento fulgor;
rayo en la oscura noche, crepuscular tristeza
remota, tibia, y clara de frío y resplandor..."

Llega más directamente al fondo infantil que los poemas rosalianos, aunque trate de lo mismo. En este otro hay un intento de descansar en el origen; que ya se halla lejos (1816):

"Si remontar pudiera el río de mis años
hasta el remoto origen de lágrimas y risas (...)
La clave de tu hondura se encierra en el sepulcro
negro pórtico de ébano en tu poblada cueva
atravesar quisiera con el alma sintiendo
mis principios disueltos en incógnitas negras.
Y llevar hasta el fondo de secretas delicias
explorando la *esencia de intimidad*es muertas.

Nos llegan efluvios del anhelo baudeleriano, al leer este poema. De este año son también los dedicados a Augusta, no entrañales sino también anhelares; es decir, ella es remedio para calmar su 'sed'. ¿Cual puede ser la causa de que haya existido Byron como poeta, o Baudelaire o Rosalía? Una necesidad de crear superando todos los inconvenientes, todas las dificultades, todas las oposiciones; una necesidad primordial. ¿Y de dónde proviene? No puede haber otro lugar: del anhelo y del desarraigo primeros. Sin estos conceptos no se puede explicar la existencia de la obra de estos grandes poetas, que nos muestran esos soterrados deseos también nuestros, para que los vivamos por un momento. Porque son solamente ellos, con su inmensa necesidad los que nos engrandecen el eros, que sin ellos sería menos valioso. La "Epístola a Augusta":

" (...) vaya donde vaya, para mí tú eres siempre la misma,

un amado recuerdo al que no puedo renunciar,
dos cosas hay en mi destino,
un mundo que recorrer y un hogar contigo (...)
aunque, como todas las cosas que he amado,
he tenido que renunciar a ellas o ser separado por la distancia".

Las "Estancias" podríamos titularlas 'eternidad anhelar', son casi oración:

" (...) y el amor que mi espíritu ha imaginado
no lo he encontrado nunca sino en *ti* (sub aut) (...)
En el desierto una fuente está manando,
en el ancho yermo hay aún un árbol,
y un pájaro en la soledad cantando,
habla a mi espíritu de ti
(...) Tú eres la solitaria estrella
que surge y no se pone hasta el final.
¡Oh! Sé tú luz inextinguible!
Que me contemplas con ojo seráfico
y te interpones entre mi alma y la noche,
para siempre brillando dulcemente cerca (...)
Tú permaneces como un árbol acogedor,
entero, aunque gentilmente inclinado,
aún balancea con cariñosa fidelidad
sus ramas sobre un monumento (...)
Pero tú y lo tuyo no conocerán el marchitarse (...)
Deja por tanto que las ataduras del falso amor
se rompan, las tuyas no se romperán jamás(...)
y llevando un corazón fiel,
la tierra no está desierta "aún para mí"

A continuación de esta obra lírica anhelar -sigue a la llevada a cabo con los relatos anteriores- Byron comienza la elaboración de otra trágica desarraigal, que la culmina. El drama no se puede quedar en el anhelo, tiene que haber conflicto bien con una figura paterna, bien con otra materna, -como demostramos en *Vida*- que es en donde se halla la verdadera tragedia, que es 1º va buscando nuestro poeta, implicando al fin su vida entera. En *Manfredo* el sentimiento que domina es la culpa; el remordimiento no deja vivir al agonista, que busca el olvido, el recuerdo lo atormenta, de nuevo nos viene a la mente Rosalía, que también clama por el olvido del odio que le tiene a su madre por haberla abandonado al nacer. Pero la desesperación de Byron no es tan grande, porque tampoco lo es la ofensa, y se le va disolviendo en anhelo. "Es una obra salvaje -metafísica- e inexplicable (...) el héroe es una suerte de mago atormentado por una especie de remordimiento cuya causa queda bastante confusa" *(Corr* 80), nos dice su poeta. Esta confusión es hipocresía o miedo, el poeta no se atreve a plantear con claridad su drama, que es la culpa por el incesto; en cierto modo lo reconoce en el texto. Sus demonios lo atormentan:

1,1:"Por tu pecho frío, por tu reptilina sonrisa, por tus insondables
abismos de culpa (...) por tu fraternidad con Caín, estaré sobre ti y te forzaré a que tú mismo seas tu propio infierno".

1,2; La identificación con la natureza es grandiosa: "Creo que se precipitan las montañas dejando brechas entre las nubes y haciendo estremecerse las cumbres de sus hermanas alpinas (...) Así, en antiguas edades, sucedió con el Monte Rosembarg. ¿Por qué no estaría yo entonces debajo de aquel aluvión?"

2,1; nietzschiano: "'Paciencia, paciencia...' Esa palabra se ha hecho para *bestias de carga*, *no para aves de presa*. Predica eso a los hombres como tú, porque - yo soy de otra contextura".

Y rosaliano: "mis días y mis noches imperecederos, interminables, iguales (...) todo es desierto árido y frío"

2,2; culpa: "Ella era como yo en sus contornos. Sus ojos, sus cabellos, sus facciones, su tono y hasta su voz eran como los míos, sino atemperados y suavizados (...) Tenía además más delicados poderes que yo, como compasión, sonrisas, lágrimas, cosas de las que yo no gozaba, además de ternura, lo que yo sólo sentía por ella. También era humilde y yo nunca lo fui (...) Y yo la amé y yo la destruí".

2.2: juego animista; el poeta se pasa, con tantos espíritus, que desvirtúan la obra; debe ser la influencia perniciosa del Fausto; 2,4; por fin, el encuentro:

"Óyeme, óyeme, Astarté, háblame, háblame. Mucho he soportado, mucho... Mírame: la tumba no te ha cambiado a ti más de lo yo he cambiado para ti. Tú me amaste tanto como yo te amé. No habíamos nacido para torturarnos así el uno al otro, aunque fuese el más terrible de los pecados amarnos como nos hemos amado. Di que no me aborreces y que yo debo soportar solo el castigo que nos corresponde a ambos, mientras que tú

figurarás entre los bienaventurados y yo,moriré. (...) Comprendo lo que eres y lo que soy y quiero oír tu voz una vez más antes de morir. Voz que fuiste mi música, háblame. Yo te he llamado en la quieta noche, despertando a los pájaros dormidos en los ramajes, y a los lobos de los montes, y haciendo resonar las cavernas con el eco de tu nombre. Respondíame el eco, y respondíanme muchas cosas, espiritus y hombres, mas tú sólo tú permanecías silenciosa. Háblame. He buscado las estrellas y registrado los cielos para buscarte, pero en vano. Háblame. He errado por la tierra y nunca he encontrando tu semejanza. Háblame. Mira los demonios que me rodean, prestos a lanzarse sobre mí. Por mi persona no temo ; temo por ti. Háblame, aunque sea con cólera, quiero oir tu voz una vez más.

- Manfredo...
- Habla, habla. Es tu voz, sólo vivo en su sonido. -Mañana, Manfredo, terminarás tus males terrenales. Adiós

. -Una palabra más. ¿Estoy perdonado?

- Adiós.
- ¿Volveremos a reunimos?
- Adiós.
- ¡Por clemencia! Una palabra más.
- ¡Manfredo!

G (Desaparece).

Se trata de un canto dramático anhelar: él pretende recuperar el amor de ella y no lo alcanza; ella no consiente seguir siendo su amante. La culpa, se ve que es asunto de él y no de ella. Esta escena me recuerda la obra de Schlegel *Lucinde*: el anhelo está sólo en él; ella estuvo entrañada eróticamente un tiempo, ahora ya no; ella lo ama como hermano y él la necesita como sucedánea de la madre, más íntimamente, y ella no consiente y él se queda solo; ella lo consuela con la muerte cercana, profética en la vida real. La repetición del nombre de él al final indica no enamoramiento pero sí amor. Por lo tanto el movimiento de la obra es el paso del desarraigo inicial, la culpa de haberla destrozado, que es sólo asunto suyo, pues sabemos que ella era una persona sin complicadiones, casi inconsciente, al anhelo de un amor imposible que sólo tiene remedio con la muerte. *Manfredo,* pues, no alcanza la tragedia, que exige el conflicto con la madre o desarraigo, y se queda en un poema lírico anhelar; el desentrañamiento en la tragedia es más complejo y requiere una trinidad de agonistas, mientras que aquí sólo están los dos.

La tragedia de Byron es alcanzada en *Caín*; la obra comienza con la nostalgia del paraíso por parte del agonista; sabemos que se trata del desentrañamiento materno, no hay otro paraíso que el del infante con la madre, fuente del eros, de la religión y del arte; el comienzo es por lo tanto anhelar. Aparece la figura masculina con la que el agonista se identifica en contra de la madre, de carácter homoerotico como le cuadra al desarraigo canónico -lo veremos en Rilke, también podríamos verlo en Pessoa-; el agonista regresa después al orden establecido que representa sobre todo su hermano Abel, predilecto de la madre; el homicidio; ella lo expulsa y maldice y el se marcha con la Electra que es aquí su hermana y esposa Adah. Manfredo es una sinfonía y Caín una tragedia, en la que se halla la sabiduría trágica que pedía Nietzsche. Su grandeza consiste en que el poeta, guiado por su desentrañamiento logra devolver el protagonismo del desentrañamiento a la madre, robado secularmente por el Padre en las religiones deístas, y camuflado hasta ahora en el poeta en la figura de la hermana.

VII. *Caín*

"La tierra sin paraíso", dice el comienzo, o 'la vida sin entrañamiento'; en esta obra Yahvé es respecto al agonista recepción negada, por lo tanto, una madre extraña. Su figura en el *Génesis* es materna, puesto que es la madre la que nos hace nacer y la que puede proporcionarnos o negarnos el Paraíso, *entrañándonos*. Además del materno, hay también otros paraísos: el erótico con la amada también dual y el del arte y el del espíritu, unales: tres entrañamientos heredados del materno. El único dios es la madre, habría rezarle a ella, Yahvé es su sucedáneo; su paraíso es falso, necesita una prohibición, es un medio para someternos; 'el árbol de la ciencia' mezcla dos cosas: la sumisión y la conciencia. A sus primeras criaturas terrenas Yahvé les pone trampas para perderlas, pues sabe que la culpa es el arma mejor que tiene para someterlas; la suya es una integración mundana o extra paradisíaca, paterna. Se nos dice que cuando estábamos sometidos éramos inocentes, pero la sumisión es enajenación; la religión del padre no permite la inocencia, porque me exige pecador y culpable. Es este paso de la madre al padre el origen de las religiones, la creación cultural más importante de la humanidad: hacer del entrañamiento materno orden y sumisión paterna: esta trampa, este engaño es el que hace el mundo. Salimos de la vida al mundo pasando del entrañamiento materno a la obediencia paterna, y creamos el mundo en perjuicio de la vida; en la religión de la madre no hay sumisión, por lo tanto no hay peligro de rebelión; sí entrañamiento y extrañamiento. Adán y Eva no se sometieron y fueron expulsados, excomulgados, y entonces creció el sometimiento y el dolor; tenían que haber adorado la vida, pero siguieron, ahora desde el pecado, más sometidos, desde el destierro. En la obra, Caín es el que más se siente expulsado o desentrañado, es decir vive con una madre extraña, de la que es imagen el paraíso mítico:

> Caín: "A menudo veo sus fieras espadas ante las puertas cerca de las
>
> cuales frecuentemente rondo (...) Hágolo a la hora del *crepúsculo* para obtener un atisbo de esos jardines que constiyuen mi legítima herencia. Cierra la noche sobre los muros prohibidos" *(*694);

El atribuir el Paraíso a un dios masculino forma parte de la sistemática exclusión que hace el deísmo de la feminidad: el dios mantiene sus poderes de padre por medio de la amenaza y del pecado, pero además se arroga el engendramiento y el entrañamiento. Byron, más o menos conscientemente, guiado por su desentrañamiento, denuncia en esta obra ambas cuestiones. Caín se niega a rezar como hacen sus familiares, y se junta con un desentrañado más antiguo, Lucifer; pero el hombre es capaz de un extrañamiento mayor que el ángel, que sólo puede extrañarse de un padre; el hombre nace y se entraña con una mujer, se separa de una intimidad mayor. El hombre nace de una madre y por lo tanto también de una amada: es capaz de una felicidad mayor y también de una infelicidad; el ángel es sólo una una enajenación, el rebelde, y una alienación, el sumiso. Lucifer sólo sabe de fidelidad paterna; el odio al padre no puede tener la dureza del odio a la madre, pues rompe estructuras más hondas, por eso la tragedia más grande nace de aquí. Por otra parte se trata de un padre

que no lo es del todo; si lo fuese auténticamente implicaría a sus subordinados en una praxis, pues tal es la relación masculina, trascendente; en cambio con la madre se es inmanente: implorar su acogimiento en sí mismo sin ningún fin ulterior. El desentrañamiento de Luzbel es homosexual, por eso la relación que establece con Caín es homoerótica; este masculinismo desarraigal en *Caín* es figurado por la unión voladora que parece imagen de un coito inmenso de Caín con Lucifer:

"Lucifer: Pues avancemos sobre nuestras fuertes alas.
Caín: ¡Cómo hendemos el aire!"

El macho es Lucifer y la hembra Caín:

"Lucifer: Voy a devolverte a tu morada en paz y seguridad.
Caín: No: prefiero estar aquí.
Lucifer: ¿Por cuánto tiempo?
Caín: Para siempre".

Se expresa también la opción masculinista del agonista maternalmente desarraigado. Quiere ponerse a la altura de Lucifer, los dos se consideran superiores a los demás porque han sido capaces de salir de la obediencia de Yahvé, al que consideran casi igual, tan desgraciado como ellos: "Muy grande, pero no más feliz que nosotros" *(*697): otro hijo sin la intimidad ganada en el entrañamiento con la madre. De ello se hablaba también en el *Paraíso perdido*, antecedente de esta obra: "Yo estoy solo toda la eternidad, pues no tengo segundo o semejante" (340); lo cual demuestra sólo que la dualidad es vital, la unidad es infelicidad y muerte. La opción como deidad puede ser: un Padre extraño y extrañador, crea porque está solo y no sabe amar a sus criaturas, o una Madre que desentraña a sus hijos siempre en alguna medida, y a algunos: Lucifer, Caín, los desarraiga. Para expresarse es necesario el extrañamiento, el entraño no puede hacerlo, hay que ser desgraciado para crear: "Elige entre el amor y la sabiduría, porque no hay otra elección" *(*707). La opción es entre libertad y sometimiento, entre el extrañamiento creador y entrañamiento estéril. Milton era conservador: "libertad *filial,* de donde nace/la libertad auténtica" *(*191); pero el poeta si ha de alcanzar profundidad tiene que crear desde el desentrañamiento, y eso es lo que le sucede a Hölderlin, a Byron y a los otros poetas que iremos viendo, que eligen extrañarse y son vitales por esta opción. La libertad se alcanza a costa de la soledad; a la humanidad alienada pero inconsciente se contrapone la conciencia que hace libre aunque desgraciado. En esta obra todos están integrados en el orden establecido menos Lucifer y Caín. Caín a medias, pues tiene a su mujer; Lucifer: el extrañamiento eterno, el satanismo existencial, no moral, no como maldad, pues ni siquiera puede considerarse malo a Yahvé, madre frustrada. Si se tratase con relación a Él de opresión masculina, ellos dos serían dichosos liberados de la tiranía, y sin embargo:

Lucifer: Yo soy inmortal.

Caín : ¿Eres feliz?
Lucifer: No. ¿Y tú?
Caín : ¿Como voy a serlo? Basta me mires.
Lucifer: ¡Pobre arcilla. ¿Y tú pretendes ser desgraciado?"

Se sienten hijos sin madre como el poeta; en esto consiste su satanismo, luego hemos de ver lo distorsionado unilateralmente y moralizado en Baudelaire, pues en Byron se trata de desarraigo materno y existencial creador; con un gran coste desentrañal, ya también en Milton; habla Luzbel de la primera pareja:

"Visión odiosa y atormentadora
Así estos dos, encerrados en el
paraíso de sus propios brazos,
el Edén más feliz, disfrutarán
de un cúmulo de dichas sobre dichas,
mientras que yo, arrojado en el Infierno,
carezco de felicidad y amor,
y sólo una ansiedad feroz" (199)

Se está tratando del poeta maldito o esencial que crea a partir de su desentrañamiento, es lo más hondo de uno mismo; se rechaza el 'encerramiento' estéril y se opta por el anhelo -'ansiedad'- y por el desarraigo -'feroz'-; 'ángel rebelde se consideraba Byron, y fue lo que con mas facilidad transmitió a sus seguidores, que no veían la bilateralidad en su fondo. En la pelea con Abel hay una clara opción de Caín por la vida y de Abel por el orden establecido paterno:

"Caín: Si amas tu propia persona, sepárate para que deshaga, *en la tierra* nativa, las hierbas del altar que has levantado. Si no...

Abel: (oponiéndose): Yo amo a Dios más que la vida.

Caín: (golpeando a su hermano con un tizón de los que se hallan en el altar): Entonces lleva *tu vida al Dios que tanto amas* " (750) Por lo tanto se trata de una lucha ideológica de la izquierda contra la derecha, pero le subyace algo más hondo:

"Lucifer: ¿Está tu hermano próximo a tu corazón?

Caín: ¿Por qué no? (...)

Lucifer: Pero es el segundo hijo de tu madre y preferido de ella. Que Caín: conserve su favor, ya que *la serpiente* fue la *primera* en *ganarla" (*733)

Como se ve es el despecho en contra de la madre la causa profunda del homicidio. Hay un motivo mundano y otro vital, éste más importante. Abel muere porque se pone, como la mujer maltratada, en lugar de la madre extraña; viene entonces la maldición materna, fundamento de esta tragedia:

Eva: Veo una lívida luz que se ensancha parecida a la claridad de un relámpago. *Tú Caín*, estás lleno de sangre, negro humo, separado del altar y...

Adán : Habla, hijo, habla y asegúranos en nuestro dolor que no estamos más doloridos todavía.

Adah : Habla, Caín, y di que no fuiste tú.

Eva : Fue: lo veo en la expresión feroz de sus facciones, en la forma de humillar la cabeza culpable, y en las rojas manos con que se cubre los ojos.

Adah : Madre, le ofendes. Líbrate, Caín, de esa horrible inculpación, que sume en convulsiones de dolor a nuestro padre.

Eva : ¡Jehová, que la eterna serpiente vierta *sus maldiciones* sobre él, porque más

de semilla de serpiente desciende de la nuestra! ¡Viva en desolación todos sus días!

Adah : No le maldigas, madre, porque es tu hijo, mi hermano y mi esposo.

Eva : Te ha dejado sin otro hermano, A Zillah sin marido y a mi sin hijo alguno. *Le maldigo y le alejo de mi presencia para siempre*. Todo lo que nos unía queda deshecho, porque él empezó por romper los vínculos naturales. Muerte, muerte, ya que no me llevaste a mí, que fui la primera que pequé, ¿por qué no me arrebatas ahora?

Adán: Tu natural disgusto, Eva, no debe conducirte a la impiedad. Ya se nos anunció ha tiempo una grave sentencia y ahora empieza a cumplirse, mostremos a Dios que sabemos someternos a su santa voluntad.

Eva : (Señalando a Caín.) ¡Su voluntad! La voluntad del encarnado espíritu de la muerte a quien yo he traído al mundo para situarlo entre los muertos. *todas las maldiciones de la vida caigan sobre él y sus congojas le arrojen, a la soledad* como a nosotros nos arrojaron del Edén, hasta que hagan sus hijos con él lo que él ha hecho con su hermano. ¡Así las espadas y las alas de los más fieros querubines *le persigan* por el día y por la noche, las serpientes se atraviesen en su camino, sean ceniza en su boca los frutos de la tierra y estén llenas de escorpiones las hojas en que descanse la frente! Cuando sueñe, no sea más que en su víctima y *viva en terror perenne de la muerte*. las aguas de los ríos se vuelvan sangre cuando aplic a ellas sus labios sedientos. Que todos los elementos se manifiesten en su contra y los dolores de los moribundos sean los suyos mientras viva. Que *la muerte sea peor que la misma muerte* a quien primero la llevó al hombre. Desde ahora, fratricida, la palabra Caín será aborrecida por miríadas de seres humanos, aunque desciendan de ti. ¡Así la hierba se marchite bajo tus pies! Que los bosques te nieguen cobijo, la tierra tumba y el sol su luz. ¡Y los cielos su Dios! (*Sale,Eva*.)

Adán: Vete, Caín, porque no seguiremos morando juntos. Yo me quedaré con el muerto y solo para siempre, porque no volveremos a vernos tú y yo más.

Adah : No te separes de él así, padre, y no añadas sobre su cabeza tu grave maldición a la de Eva.

Adán; No le maldigo; *su espíritu es su maldición*. Ven, Zillah.

Zillah: Déjame darle un beso en su palidecido barro ¡Ay labios, que antes fueron tan cálidos, corazón mío, corazón mío! (Salen Adán y Zillah, llorando.)

Adah : Ya lo oyes, Caín, hemos de irnos. Y estoy preparada. Yo llevaré a Enoch y tú a su hermana. Partamos antes de que se ponga el sol para no caminar entre las sombras de la noche. Y háblame, porque ya sabes que soy tuya".

Aquí está la revolución copernicana byroniana: hacer regresar el dios a su origen materno. Orestes mata a su madre porque lo ha desentrañado, Caín le mata a la suya el hijo preferido por lo mismo; se trata, por lo tanto, en los dos casos de un ajuste de cuentas, de desarraigo, y Byron puede darse cuenta de que es así porque se lo dice su vivencia profunda; Yahvé no es más que imagen de una madre inmisericorde. La genialidad de Byron consiste en arrancarle la vida y dejarle sólo el mundo al dios masculino, el entrañamiento vital pasa a la madre; Caín, desentrañado de la madre y extraño al orden establecido, así es en el poeta mismo. Pues, ¿cómo podría un dios, que se considera personificación de la justicia, hacerle un desprecio tal a una de sus criaturas? Sólo se comprende como preferencia irracional materna. Yahvé ahora es una diosa madre y la ofensa es contra ella, puesto que ella es quien convierte al agonista en reprobo. Byron se vale del mito bíblico para expresar su propio desarraigo más sabiamente que Esquilo en su *Orestiada*, confundido masculinamente. Y desde una mayor profundidad, pues hay una gran diferencia entre elegir como argumento un hecho de la praxis y coger uno religioso, porque en la religión estás tocando ya el origen. Y lo que ha hecho Byron es retrotraer su drama al entrañamiento primordial antes que ninguna religión, pues es el origen de todas ellas. No se trata de un misterio, como el mismo poeta afirma en el prólogo, pues entonces se quedaría anclado en la religión que se profesa; le pasó como a Colón no sabía que llegaba a un continente desconocido, éste más escondido. Al comienzo su proyencto era de más envergadura: "Medité sobre cuatro tragedias que pretendo escribir -si la vida y las circunstancias lo permiten, a saber, Sardanápolo, ya comenzada, Caín, de asunto metafisico, algo en el estilo de Manfred pero con cinco actos, quizá con el coro (...)" *(Diarios* 249). Quiere esto decir que en la concepción de la obra estaba presente en su mente la tragedia griega, y sólo en las relacionadas con Orestes existe una maldición materna; 'metafísica' podría muy bien referirse a 'desentrañal' , que es lo que está antes de lo mundano, pero seguramente se refiera al animismo. Es un drama en su esencia trial; en su eros infantil nos encontramos también con tres figuras: los niños amantes y la madre extraña, pero faltaba un dios masculino para que la integración fuera desarraigo. En el conflicto con su mujer, a la que llamaba 'Clitemestra' había también una aproximación al drama de Esquilo: los hermanos amantes y la esposa extraña, pero faltaba igualmente potenciarse homosexualmente con un dios para matar simbólicamente a la madre. Ahora en Caín el poeta nos hace comprender vitalmente no sólo la integración con Yahvé sino también la tragedia esquiliana; Electra es aquí Adah, la hermana que hace de madre sustituta allí y aquí también de amada; Esquilo la enamora del padre y Byron del hijo, y tiene más consistencia esto segundo. Como podemos ver en *Vida* el complejo de Orestes, como el freudiano de Edipo, está constituido por el triángulo

familiar de hijo, madre y padre (Agamenón y sobre todo Apolo); en este de Byron el triangulo es también hijo, madre y la figura paterna doble también, para Eva Yahavé y para Caín Lucifer. En Esquilo la hermana tiene un papel inferior, solo interviene en la preparación de la venganza porque después Orestes tiene que luchar sin ella con las furias, ayudado por su dios; en esto Byron se acerca más al Orestes de Eurípides, que dice al dios: "¡Me has dado un lecho de asesino lejos de la tierra griega" *(Electra*, 33). El final es mucho más hermoso, más humano más vital más poético, menos dogmático, menos machista, menos desarraigado, el de Byron. En los dos dramas existe la proclividad del agonista hacia el homoeros: Orestes con su único amigo Pilades, Caín con Lucifer. Así pues, en lo fundamental se trata de lo mismo: la agresión del hijo a la madre desde una valoración paterna de la integración con la madre. Otra característica que veíamos en la obra filosófica era el narcisismo del hijo en el complejo de Orestes en contra de lo que llamábamos 'adonismo' o sacrificio por la madre del complejo de Edipo, el dandysmo de Byron aquí lo acredita; por lo tanto podemos afirmar que la tragedia *Caín* expresa el complejo de Orestes, que consiste en negarse a la integración con la madre -y con la amada- quedando en sí mismo el agente, con una cierta proclividad narcisista y homoerótica, que es la causa profunda de tal desentrañamiento, que lo llena de culpa. Al Orestes griego le persiguen las erimnias de la madre, a éste cristiano, la madre misma, convertida en la más feroz. Comparados estos interminables y terribles anatemas, ante los que Caín permanece callado, como bebiendo la culpabilidad que desde ahora va a ser su existir, con la reacción de Yahvé en el mito, ésta es casi maternal, pues el Caín bíblico sigue pidiéndole protección, y el castigo consiste sólo en arrojarlo 'de la tierra cultivable'(4,14), nada más que un destierro, en cambio en Byron es un arrancamiento del amor, en donde seguramente nunca estuvo, pues la madre conoce desde dentro a su hijo, por eso puede más fácilmente perdonarle, y aquí no es así. El poeta siente o se justifica pensando que la culpable de la agresión es ella por el desentrañamiento en vive; el agonista tendría que responderle en este sentido, pero la culpa se lo impide. Va a tener de ahora en adelante a su madre como remordimiento en lugar de tenerla en la intimidad como el más preciado tesoro, que él tendrá buscar fuera. Le queda dañada la recepción, será el suyo un andar exiliado de sí mismo, escapando siempre, es la existencia del poeta:

"El desterrado Harold va a errar miserable lejos de su patria" *(*XVI) "Si los buitres inexorables del remordimiento pudieran abandonar finalmente el corazón que ha caído en sus manos" *(*LVIII);

"El viaje de la vida no pasa de ser continua huida sin esperanza" (LXIX).

Es también el sentimiento de hermandad con Caín que hemos visto en *Manfred*; "Hermana de Caín el fraticida" (*Poemas líricos* 104), dijo también de

Agusta; para que lo salve ahora acrecienta la semejanza: "Es mi hermana. Nacimos el mismo día y del mismo vientre" (694); la quiere más cercana a él que lo estuvo la madre, es la otra cara de sí mismo, lo completa totalmente; si él es extremo en la soledad, con ella lo será en el amor; él es la necesidad absoluta y con ella ha de ser la absoluta recepción; inacabable es el ansia, por lo que ha de ser inacabable la amada; se trata de un eros casi unal como el espíritu, es lo que el poeta buscaba en su propia hermana, aspiraba a un paraíso absolutmente dual. Le escribe a la hermana hablandole de Suiza: "Este país es en conjunto el Paraíso de lo Salvaje, ojalá estuvieras en él conmigo, y el resto del mundo lejos de él" (*Diarios* 40); pero como vemos ahora el paraíso es para él con dios y madre extraña, tal vez en el fondo sean lo mismo, pues Clitemestra es más viril que Egisto y esta Eva lo es también más que su marido. Nuestro poeta aspiraba a una unión absoluta como en la infancia con una amada -valiéndonos de un término freudiano- que no fuese 'fálica' como lo era su madre; pero no le valía otra mujer tenía que ser la madre misma y él aquel niño en el comienzo desentrañado. Por eso la imposibilidad no estaba en ella sino en él, como lo demuestran todas las integraciones eróticas de los agonistas de todos sus relatos, que son siempre unos desarraigados que son amados incondicionalmente por una amada que pretende sustituir sin conseguirlo a una madre extraña; pues el anhelo, aunque su célebre satanismo haga ver lo contrario, es en Byron más importante que el desarraigo. Por eso pensamos que está desenfocada la imagen que de él se ha dado; era esencialmente bilateral, y al vérselo desde la unitaralidad no se le comprendió; así sucede con Menéndez Pelayo: "El papel de réprobo con que Byron voluntariamente se calumniaba"(363); "Byron pasó por este mundo representando un papel" (361). Y Unamuno: "Aquel gran odiador que fue Lord Byron"(*Abel* l08); habría que decir: 'aquel gran desentrañado, más anhelar que desarraigado'. A Unamuno le interesaba el mito de Caín, pero lo entendía también unilaterlamente, así lo plantea en *Abel Sánchez*: dos amigos se envidian y uno le quita la novia al otro; pero eso no tiene profundidad, porque no le subyace el entrañamiento materno común. Y como no parte del fondo considera que el mito de Caín es un problema de envidia. Caín mató a Abel porque Yahvé (su madre) no lo quería, porque se encontraba encerrado en sí mismo y entonces extrañaba al hermano y porque el desprecio de la madre le hacía verse a sí malvado; lo envidiaba, sí, pero la causa de que lo mate no es la envidia, pues la razón de su mal está en la relación con la madre, que prefiere al otro y entonces es ella para él la culpable y a la que hay que intentar dañar. He oído hoy en la radio se ha descubierto que los perros sienten también rencor ante 'un reparto injusto de recompensas', por lo tanto también ellos serán suscepibles de desarraigo. Pero Unamuno se contradice: "y le venció el pecado (a Caín) (...) porque Dios le había dejado de su mano" (103): por lo tanto no es la envidia por las gracias de Abel sino el desentrañamiento la causa. Y también: "Usted es malo porque desconfía de Dios" (124), lo cual traducido bilateral o byronianamente sería: 'usted es malo porque no se integra a su madre'; no se integra ahora, aunque la madre haya muerto, pues ella será siempre la recepción de usted, de ella heredada. En *El otro* la causa de la venganza es el extrañamiento de ambos: "Nos hicimos malos

los dos... Cuando uno es siempre uno se hace malo... Para volvernos malos no hay como tener de continuo un espejo delante, y más un espejo vivo, que respira" (75). Se odian porque son tan iguales que se sienten el mismo; "cosa tremenda no poder ser uno, siempre uno (...) Me mata el otro, me mata... " (90). Es también lo contrario de Byron, que busca la igualdad para el entrañamiento y no para el extrañamiento, porque hay en él más anhelo y por eso es más poeta, en Unamuno, más proclive al extrañamiento filosófico. Unamuno se acerca a la bilteralidad en este diálogo, aunque después no sepa sacar de él ninguna consecuencia:

"-Y ahora dame ese Caín de Lord Byron, que quiero leerlo.

• ¡Toma!

• Y dime, ¿no te inspiera tu mujer algo para este cuadro? ¿No te da alguna idea?

• ¿Mi mujer? En esta tragedia no hubo mujer.

• En toda tragedia la hay, Abel.

• Sería Eva...

• Acaso... la les dio la misma leche, el bebedizo...(105).

El personaje hace la última afirmación no comprendió la obra de Byron; el bebedizo sí, pero sólo a Caín, o al menos así es como lo vivió él. Tampoco se comprende ni Menéndez Pelayo ni él aludan a lo más importante de la tragedia de Byron, a nuestro parecer es el hecho de sea la madre y no el dios de quien reciba Caín el anatema.

A mí me parece Rosalía Castro comprendió mejor a Byron, por los dos partían de un desentrtañamiento similar, como se muestra en sus obras, de un anhelo tan profundo se les hace desarraigo. Para Rosalía Byron fue el liberador en aquel antro compostelano donde se formó. Byron supuso para ella en el siglo XIX lo para para muchos y para mí mismo Nietzsche en el siglo XX; y ella bebió de esta libertad de tan necesitada se hallaba: "Libre mi corazón, libre mi alma y libre mi pensamiento, se alza hasta el cielo y desciende hasta la tierra, soberbio como Luzbel y dulce como la esperanza" (O.C, 41 1). Como vemos, ella busca a su ídolo en la bilateralidad. Tenía sentir el satanismo byroniano más profundamente nadie puesto había nacido hija sacrilega de un eclesiástico; y esto también la erigía en defensora de la mujer oprimida. Pero siempre le busca además el otro lado: "Sólo Luzbel, el ángel indómito y soberbio, tenía el cabello negro como estos coronan mi *pobre ca*beza" (79). La influencia de Byron sobre la poeta fue, en los comienzos, decisiva; es cierto en *Caín* no destaca la bilateralidad materna: "Cuando Adán vio por primera vez el (cuerpo muerto) de su hijo Abel debió gritar despavorido, como lo cuenta Byron, ¡La muerte está en el mund!" (156); pero puesto ella se sentía tan extraña de la madre como él, tenían llegarle bien hondo las maldiciones. *La hija del mar,* es en gran parte fruto de la lectura de *Manfredo*, a donde ella llama al poeta: "Si Byron, ese gran poeta, el primero sin duda alguna de este siglo, hubiese posado sobre el cabo de Finisiterre su mirada penetrante y audaz, hubiera tenido hoy tal vez un cuadro más en su *Manfredo*" (61). Y como él, se valía de la grandiosidad de los Alpes con sus abismos para hablar del suyo, también ella lo hace con la inmensidad de las olas en la Costa de la Muerte; aunRosalía está en general más cercana al

origen, pues se vale directamente de la madre, no como Byron tiene servirse del intermedio de la hermana. Podemos comparar muy bien la escena copiada anteriormente de *Manfredo* con el Canto final de *La hija de1 mar*, analizamos más adelante. En los dos se trata de un anhelo se hace muerte; más 'sublime y desolada' -como ella dice de él en *Flavio* ella él.

Nos importa también comparar el *Caín* de Byron con el *Empédocles* de Hölderlin por su clarividencia, mejor el *Manfredo*, aunaparentemente se parezcan más. El agonista de Hölderlin opta al final por la simbólica integrción con la madre arrojándose al cráter a pesar de la solicitaciíon al eros homosexual. Aunaquí es él quien muere, se trata de desarraigo igual en Caín, porsu muerte es causada por la madre, es la madre terrible devora al hijo. Esta acción y la maldición en Caín son de la misma hondura y y verdad, y las dos tratan de lo mismo. Hölderlin es también filófofo, y su sabiduría desentrañal es mayor, pero al final decae miserablemente, en cambio Byron culmina su obra literaria con la entrega anhelar a Grecia, es su manera final de vivir y morir su desentrañamiento. Pero además anda en busca de su comprensión; habla como Rosalía de "la herida padece mi corazón" *(Childe* CXXIII 4), debida a "culpas mías o de mis antepasados", siente se le escapa:

> "Si fuese capaz de dar cuerpo a mis pensamientos más íntimos; si pudie-se hallar expresión material para ellos y plasmar mi alma *en una solapalabra,* mi corazón, mi espíritu, mis pasiones, mis sentimientos en su-ma, todo cuanto he sufrido y lo sufro aún; si esa palabra fuese lavoz del trueno, entonces hablaría; pero vivo y muero sin revelar mi se-creto; *las palabras faltan a mi pensamiento,* como la espada no salede su funda" *(*XCVI 3).

También Rosalía se queja de esta falta; nosotros creemos la palabra buscada es 'desentrañamiento' y bajo esa hipótesis está construida esta obra, basada a su vez en una investigación desde los comienzos, en *Vida*. Mi base son las obras de estos grandes poetas, y también en mi propia experiencia poética. Era imposible averigarlo antes, tenía primero nacer Freud, nos dijo nuestras vivencias fundamentales parten necesariamente del entrañamiento del infante con la madre. Pero también nuestro poeta alude a esto:

> "*Si pudiera* explicar en detalle las *verdaderas* (sub aut) causas han coontribuido a agravar lo en mí es tal vez un temperamento natural -esta Melancolía qu ha hecho de mi su sinónimo- nadie se asombraría, pero es imposible hacerlo sin causar mucho daño. No sé como han sido las vidas de otros hombres, pero no puedo concebir *nada más* e*xtra*ño *algunos de los primeros fragmentos de la mía" (Diarios 333)*

Y como final, una carta y un poema:

"Mi queridísimo Amor: He sido negligente al no escribirte (...) Tres años de ausencia (...) Pero nunca he dejado ni puedo dejar de sentir por un momento el afecto me une a ti y m*e ata a ti, me* i*ncapacita totalmente para amar de verdad* a cualquier otro ser humano. ¿Qué puedensignificar para mí después de ti? Mi

(diminutivo tachado), tal vez hayamos hecho mal, pero de nada me arrepiento salvo de aquel maldito matrimonio y de *te negases a seguir* queriéndome como me habías querido. No puedo olvidar *ni apena*s perdo*nar tu intento* de reforma. Pero yo no puedo ser otra cosa lo he sido, y *si algo amo es porde un modo u otro me recuérda a ti* (...) *en ningún momento ni lugar ni s*entimiento he dejado de ser el mismo para ti en mi corazón. Las circunstancias pueden haber encrespado mis modales y endurcido mi espíritu; puedes haberme visto arisco y con todo lo m rodea; apenado y atormentado por tu *nueva resolución*, y a raíz de la persecución de ese infamen demonio me expulsó de mi País y conspiró contra mi vida, esforzándose por privarme de to cuanto podía darle algún valor, pero ¿no te acuerdas de incluso entonces *tú fuiste lo único me hizo derramar lágrima*s*?¡Y qué lágrimas* ¿No recuerdas *nuestra* (sub aut) separación? (...) Dicen que la ausencia destruye las pasiones débiles y afirma las fuertes. ¡Ay! La mía por ti es la unión de todas las pasiones y de todos los afectos. Se ha reforzado pero me destruirá" (*Corr* 279).

Amor y muerte
(...)E1 terremoto sacudía muros
y los hombres rodaban como ebrios.
¿A quien busqué por el salón en ruinas?
¿Qué salvación, feroz, me obsesionaba?
La tuya nada más. Solo tu suerte
y tu vida contaban para mí.
Cuando la convulsión de la agonía
niegue el aliento a mi angustiado pecho
y expresión a mi mente oscurecida,
sólo hacia ti mi espíritu turbado
se volverá con estertor de muerte
y más frecuencia de lo deseara.
Así fue y será. Y sin embargo,
no me has querido nunca. Que el amor
no depende de nuestra voluntad,
y no debo culparte, pues mi sino
es el amar en vano y sin respuesta" *(Poemas líricos,*120).

Este poema, con este título, parece ser lo esribió Byron en Grecia antes de morir y es el último (130).

Capítulo segundo:
BAUDELATRE, NERVAL y POE.

BAUDELAIRE

"Su madre, con terror y entre enormes blasfemias
(...)
¿Por qué no pariría un nido de serpientes (...)?
Retoza con el viento, dialoga con las nubes
y entonando el vía crucis de dolor se emborracha
(...)
Su mujer va gritando por plazas y mercados:
'Pues me ve tan hermosa adorararme desea,
cumpliré la función de un ídolo ancestral (...)
Y cuando ya me aburran estas farsas impías,
mi mano fuerte y frágil en su pecho pondré,
y mis uñas parejas a las garras de arpías,
sabrán hallar la senda que al corazón conduce (...)'
Yo sé bien que el dolor es la sola nobleza (…)
donde nunca hará mella la tierra y los infiernos
(...)
pues sólo ha de estar hecha de luz pura, sacada
del sacro *hog*ar que hizo los rayos pr*imigenios*".

I.Baudelaire y Rimbaud

El romanticismo es generalmente vital por desentrañal, sin intententar saber de qué se trata; el arte es fundamentalmente expresión y para ello es necesario que salga de mí lo más mío, que es mi (des)entrañamiento, el cual es, por otra parte, lo que hace necesaria la creación para no naufragar; hasta aqui llegan los románticos, pero Baudelaire da el paso de reconocer el entrañamiento materno como base del erótico. Baudelaire no es romántico porque no trascendentaliza su desentrañamiento; deja de ser un romántico perdido en los sueños y los dogmas y abre el camino del arte moderno al asumir el desentrañamiento desde la realidad erótica, entregándose a ella e intentando saber qué es lo que vive. El romántico se aliena en los sueños y desprecia la realidad; Baudelaire hace lo contrario: se desenvuelve en ella y nos habla de su sentimiento real, no escapa ni embellece su muerte con relatos fantásticos. Consideramos el romanticismo como la vivencia inconsciente y trascendente del desentrañamiento; nos defrauda porque es ficticio, se encierra en los sueños; lo más vital en él es la pasión, pero es irreal, clausurada, unilateral. El romanticismo partía del desentrañamiento sin saberlo, el poeta hablaba sólo de su desazón, pero el desentrañamiento es dual. Un romanticismo bilateral, ancho, real, afincado en el (des)entrañamiento primordial origen del eros y del espíritu, aquí es en donde el arte tiene que fundarse y, con altibajos, es lo que hace Baudalaire, aunque ni el mismo se dé bien cuenta de ello. Habla de la ciudad, denigra la naturaleza, juega al dandismo, se sataniza, pero en sus poemas integrales supera todo eso que no es más anécdota. El romanticismo al ser una exacerbación del yo, es un acercamiento al desentrañamiento, pero se lo vivía como consuelo iluso o como pecado, se lo deificaba, no se lo poetaba desde sí mismo. No somos un alma mandando y sometiendo a un cuerpo ambos

indisolublemente esclavos sino una dación y una recepción, una actividad dativo/receptiva; anhelamos y nos desarraigamos, nos enajenamos y nos alienamos y la raíz de ambos extramientos está en el primordial. Los románticos vivían el anhelo y el desarraigo y se expresaban en él, pero no se enfrentaban a él para verlo cara a cara y poetar este enfrentamiento; nuestro poeta dio un paso gigantesco en esta dirección, es único en cuanto a bilateralidad y este anchor vital lo hace superior a su predecesores y a sus seguidores. Por lo tanto Baudelaire revoluciona la poesía por el fondo y por la forma; de esto segundo habíamos oído hablar mucho, todo el mundo lo considera el padre de la poesía moderna. Se habla sobre todo del símbolo, con él alcanzó lo que nunca se había logrado: hacer del paisaje y sobre todo de la ciudad antestancia de su estado de ánimo; pero con ser esto muy importante, lo es menos el haberlo empleado para acercar el eros a su origen primordial. El romanticismo es el reino de la expresión en el lado fondal y el formalismo lo es en el de la prestancia y de la forma. El romanticismo rompe la costra de lo objetivo, por eso hay que considerarlo el primer movimiento artístico moderno, pero lo hace de una manera burda, con interjecciones, animismo, Edad media, lo fantástico; rompe con lo convencional, por eso es revolucionario, proclama sobre todo la libertad. El formalismo, por el contrario, trabaja con habilidad y busca lo nuevo. Los formalistas se peleaban con los románticos a los que consideraban excesivamente apasionados; ellos eran fríos. Pero los dos son unilaterales, ninguno de los dos sale del yo; el arte es expresión, yo, pero la vida es (des)integración; un yo que busca un tú en el eros, en la existencia y en el espíritu. El romanticismo estaba clausurado en los sueños para lo cual tenía la ayuda del animismo y el deísmo; el formalismo se pirra por lo insólito. El romanticismo nos agota y nos harta; el formalismo nos aburre con sus filigranas y sus saltos mortales. Machado se hallaba ante esta invasión, se queja: "Nunca, es verdad, la lírica ha sido más fecunda en imágenes; pero estas imágenes revisten conceptos y no señalan intuiciones, nunca reflejan experiencias vitales, carecen de raíz emotiva, de raíz cordial" (1791); por lo cual es poesía sin movimiento, "el estadio impersonal de la lógica" (1782). Propone como nosotros "una lírica inmergida en las *mesmas aguas de la vida*, dicho sea con frase de la pobre Teresa de Jesús" (1803). Pero este formalismo que denuncia es más antiguo, se halla ya en el Baudelaire de la decadencia, que sucedió en seguida. "No tenía mucho más de veinte años y ya se hablaba de él en el mundo de la juventud literaria y artística como de un poeta 'original'... Ya en aquella época (1843-1844) la mayor parte de las obras que se imprimieron en el volumen de *Las flores del mal* estaban terminadas... En esa edad, en la que se empieza a vivir, Baudelaire ya había vivido mucho... Había viajado lejos... se vio dueño de una pequeña fortuna que se disolvió entre sus manos y pagó su aprendizaje de curioso y de artista" (Asselineau 17). De esto se duele a su madre: "Ésa es mi queja, mi gran queja, porque *hay estados más graves aún que los dolores físicos*: el temor de verme destruido, periclitado; ver desaparecer en esta horrible existencia llena de confusión la admirable facultad poética, la nitidez de ideas y la capacidad de esperanza que constituyen en realidad mi capital" (2-12-55); por eso hacen bien los formalistas en considerarlo su maestro, pero sólo el de la

decadencia. Conforme fue perdiendo la intuición del comienzo se fue haciendo más y más analítico, o al revés, y fue perdiendo la capacidad lírica y hace prosa incluso cuando versifica. En su decadencia podría volverse hacia su vitalidad anterior y añorarla, a veces se repite, pero generalmente no es consciente de la revolución alcanzada; representa vuelto hacia sí y sin embargo no sabe verse. La lucidez generalmente no acompaña a la creación; lo corriente es que eso oscuro me domine y me exprese sin que sepa de qué se trata, pero el saber no es malo, al contrario, siempre que no sea más que servidor; en su decadencia Baudelaire fue un gran crítico de los demás, pero a sí mismo no supo verse. Una mente tan clara y tan analítica, y al mismo tiempo tan apasionada: la pasión de la inteligencia, se identifica con el artista del que trata, de manera que te lo muestra desde dentro, la pasión de la inteligencia es amiga de la intuición creadora, que tiene que ser dirigida desde un sentimiento que toca oscuramente: Baudelaire siempre ha tenido el peligro de la lucidez: "Todos los grandes poetas se hacen naturalmente, fatalmente, críticos" (1438), pero él lo fue desde el comienzo; el peligro es que en lugar de dejarse conducir desde lo hondo, contemplar e intuir el entramado desde fuera; la inteligencia es enemiga del sentimiento, aunque no de la emoción. Ser demasiado inteligente es un peligro para la creación, porque ésta es oscura, no le interesa saber, es la necesidad quien la conduce; así creaba antes, pero luego dejó que la representación dirigiese, y entonces es cuando se pierde. Tal vez porque se le cegó lo hondo, no tiene más remedio que servirse de lo claro. El formalismo se halla en esta segunda actitud, que denuncia Machado, al que también le vino tempranamente la decadencia y se puso también él a ser inteligente en lugar de sentir. Baudelaire se entregó a la elaboración de sus paraísos artificiales que son un canto a la forma, puesto que lo que se busca son las imágenes por ellas mismas, sin necesidad de un fondo que las haga surgir. Por eso la droga ha sido frecuentemente un recurso del formalismo. En su decadencia, Baudelaire decreció como poeta, pero se elevó como poético; pero su poética no es de cuando hacía aquellos poemas integrales sin saber bien qué; después cuando la inspiración se le fue se puso a teorizar con esa mente tan clara que tapaba como una losa la agnosia creadora, sólo de vez en cuando le fulguraba la intuición. Influyó más en sus seguidores su teoría decadente que su poesía mejor; entonces es cuando hace profesión de formalismo: "La poesía... no tiene más meta que ella misma; no puede tener otra, y ningún poema será tan grande, tan noble, tan auténticamente digno del nombre de poema como aquel que haya sido escrito únicamente *por el placer de escribir un poema*" (908). En la creación el placer reside en la intuición y en la forma; el sentimiento en cambio es doloroso: pero aquí se considera que el *summun* de la creación poética es lo fácil, uno puede moverse sólo por intuiciones, en la pura forma, 'el arte por el arte'. En un verdadero poeta la poesía es el único medio de sobrevivir, no se trata de un asunto meramente placentero; pero en este Baudelaire ya no nace dolorosamente el poema, por eso habla también del arte como juego y es capaz de decir "el genio no es sino la recuperación voluntaria de la infancia" (1377). 'Voluntaria' e 'infancia' se contradicen; son afirmaciones de decadente, de poeta que ya no tiene dentro la necesidad y la angustia de la creación. Se alcanza a

hacer un poema genial -no hay genios, todos hacen poemas malos y muchos- por el fondo, y él mismo es un buen ejemplo; sólo un talento mediocre puede contentarse con la forma. Sin embargo a pesar de estas afirmaciones de formalista, como él es un poeta de fondo, le sale hasta en las exposiciones críticas: "En los *juegos de sol agonizante*, ciertos espíritus hallarán nuevas mieles: descubrirán en ellos distintamente columnatas, cascadas de metal fundido, paraísos de fuego, *un triste esplendor, la voluptuosidad de la añoranza*." Tenemos ahí las imágenes formalistas integradas en el el fondo; si seguimos leyendo vemos que el anhelo que aquí se muestra es inconsciente, pero es; la forma va creciendo, parece que va a ahogar el fondo pero se integra con él. En la teoría alardeaba de la forma y escondía el fondo: "Durante la época del Romanticismo, la época de la efusión ardiente, se hacía uso a menudo de la expresión: 'La poesía del corazón!'... El corazón da cabida a la caridad, al crimen; ¡sólo la imaginación contiene la poesía!" *(*910). Sin embargo dice de su obra más importante: "En este libro atroz he puesto *todo mi corazón, toda mi ternura, toda mi religión -travestida- todo mi rencor*. Es verdad escribiría lo contrario, juraré ante mis grandes dioses que éste es un libro de a*rte puro*, de parodia, de prestidigitación; y hablaré como un sacamuelas" *(*18-2-66). Por lo tanto dos cosas: fondo y forma; pero lo desazonante es que él, tan clarividente con los demás, le daba más importancia a lo anecdótico a lo esencial, probablemente por miedo a que lo tildasen de romántico. En *El viaje*, el último poema del *Las flores del mal*, está el mensaje para los formalistas:

> *¡Oh muerte*, capitana, ya es tiempo! ¡Leva el ancla!
> *Nos aburre este mundo*, ¡oh muerte, aparejemos!
> Aunque el cielo y el mar, sean negros cual tinta,
> ya tenemos las almas rebosantes de luces.
> ¡Viértenos tu veneno para que nos dé fuerzas!
> Queremos, pues nos quema tanto el alma ese fuego,
> tirarnos, al .abismo, ¿qué más da, Cielo, Infierno?
> Al fondo, de lo ignoto, para alcanzar lo nuevo" (409).

Parece en la primera estrofa que la muerte que se invoca es un morir al mundo como en la mística, pero el cielo y la mar son negros, no se integran como sucedía en Hölderlin y ellos dos hacían la vida y en Baudelaire vital es también así como veremos; ahora el decadente tiene un recurso nuevo para llenarse de luces, alcanzar la intuición y la videncia. La segunda estrofa concreta más, se trata del 'veneno' de 'los paraísos artificiales'; y el 'fuego' de que se habla aquí no será el que provenga de la droga sino el del sentimiento profundo, que era lo que le impulsaba a lanzarse a ese abismo de lo originario sin importarle la moral amenazante, para llegar a lo originario y alcanzar asi lo nuevo, entonces no se reduciría a lo 'original' del formalismo. Ahora "lo nuevo es... la moda" (Benjamin 186). Rimbaud, el más fiel discíplo de Baudelaire, lo sigue en *la Carta del vidente*:

> A) "Quiero ser poeta, y me estoy esforzando en hacerme Vid*ente*...
> B) E1 poeta se hace vidente por medio de un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de

sufrimiento de locura; busca por sí miso, agota en sí todos los venenos,para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura,

en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito -C) ¡el supremo Sabio!- ¡Pór que alcanza *lo desconocido*?,...

D) E1 poeta es, pues, robador de fuego.

Lleva el peso de la humanidad, incluso de los animales; E) tendrá que conseguir que sus invenciones se sientan, se palpen, se escuchen; si lo trae de *allá abajo* tiene forma, él le da forma; si es informe, lo que da es informe. Hallar una lengua...

F) ¡Existirán tales poetas! G) Cuando se rompa la infinita servidumbre de la mujer, cuando viva por ella y para ella, cuando el hombre -hasta ahora abominable- le haya dado la remisión. ¡También ella será poeta! ¡La mujer hará sus hallazgos en lo desconocido! ¿Serán sus mundos de ideas distintos de los nuestros? Descubrirá cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas; nosotros las recogeremos, las comprenderemos .

H) Mientras tanto, pidamos a *los poetas lo nuevo –ideas y formas...*

I) "Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, *un auténtico Dios*. Vivió, sin embargo, en un medio demasiado artista; y la forma, tanto que le alaban, es mezquina; las invenciones de lo desconocido requieren formas nuevas" *(*subr aut 131).

Así es como interpretamos nosotros este famoso texto: A)Poetar es hacerse vidente, puesto que es expresar un fondo no con una representación sino con una imagen que hay que tomar de lo hay fuera de uno; don Quijote era vidente porque veía el mundo de una manera distinta, como en el soñar; de una poesía que no parta de la intuición no vale la pena hablar. B)Viene aquí la parte catártica para lograr salir de la sujección representativa mundana; primero se habla de un aspecto formal: 'desarreglo de todos los sentidos» de clara raigambre baudelariana; después del sentimiento; después se habla también del 'veneno'; finalmente de la necesidad profunda que santifica la creación. C) Adquiere así la sabiduría suprema porque se llega hasta 'lo desconocido', tendría que ser lo originario con lo cual no sólo se llega al fondo de uno mismo sino que también se logra la potencia. Hasta entonces se valió de los recursos de que se habla en el apartado anterior, pero una vez logrado 'lo desconocido', ya no le serán necesarios, porque ha alcanzado el mananantial, y sólo necesita mantenerse fiel a él para que la videncia y la creación poética manen. D) El fuego que roba no es trascendente sino inmanente; por eso es liberador incluso de los animales superiores, porque también en ellos hay intuición y sentimiento y su expresión en el juego. E)El poeta tiene que tener oficio y además ser fiel formalmente al fondo del que se nutre. F)Todavía no existen tales poetas. G) Viene aquí una enternecedora y revolucionaria actitud al lado de la mujer; ella también descubrirá 'lo desconocido' será diferente del de los hombres pues la vida es dual y complementaria, por lo que cuando ella se exprese desde sí misma sin la opresión masculina nos enriqueceremos todos. H) mientras no

llega este arte vital masculino/femenino que parte de 'lo desconocido', contentémonos con 'lo nuevo', el formalismo como etapa transitoria. H) Hubo ya un poeta auténtico, Baudelaire, que creaba desde 'lo desconocido', y tiene por lo tanto que ser considerado el maestro, aunque su forma no está a la altura del fondo alcanzado; por lo tanto resolver esta diferencia habrá de ser la tarea del propio Rimbaud. Y ahora es cuando podremos volvernos hacia su obra para ver si la cumple. Siguió a su maestro en algunos temas como en el de los gitanos y el de la carroña, que no se quedan en la forma, pero no alcanzan lo originario como en su modelo; lo alcanza en otros propios como en *El durmiente del valle* en el que se muestra el desarraigo de una madre que no hace nada porque no se le muera el hijo que tiene en su regazo. En *El barco ebrio* el poeta se identifica con el barco y se integra con la mar, por lo tanto, de acuerdo con el título, se trata de un éxtasis artificial del que se despierta desolado; la forma es grandiosa, parece que no existe fondo que la pueda abarcar y sin embargo se logra de una manera sencilla y honda. Toda la gloria anterior de imágenes sólo sirve para valorar esta estrofa, toda aquella gran mentira es para esta verdad: el anhelo jamás alcanzará consumación; en estos cuatro versos está el fondo del poema:

"Si algún agua deseo de Europa, es la charca
negra y fría donde, hacia el crepúsculo embalsamado,
un niño, en cuclillas, lleno de tristezas, suelta
un barco frágil como una mariposa de mayo" (145)

Su obra más importante, faro del formalismo, *Iluminaciones,* de acuerdo con su teoría, hay que considerarla fracasada, a pesar de su gran belleza formal; de ella dice Verlaine: "Se compone, como puede verse, de composiciones cortas, prosa exquista o verso falso adrede. Idea principal no tiene, o por lo menos, no se la encontramos"(87). Pero el gran error de Rimbaud ha sido su propia existencia destartalada; y ello se debió a que no se daba cuenta de que 'lo desconocido' no hay que buscarlo fuera sino en uno mismo; que era eso que dice en el apartado B), era esa 'inefable tortura en la que se necesita de toda fe, de toda la fuerza sobrehumana...'; ahí mismo está lo desconocido, tenía que haber ahondado en eso mismo; entonces no le habría sido necesario deshacerse caminando de un continente a otro, hasta lograr una cierta paz estéril; la habría logrado en la propia creación; le hizo caso al Baudelaire decadente, no se fijó en el vital y eso lo destruyó. Su sentimiento profundo con el que crea sus obras más intensas no es el anhelo del poema anterior, sino el desarraigo. Lo vemos en la única integración erótica que conocemos, la de él con Verlaine. Su víctima se queja: "Me ha dicho tener nostalgias, esperanzas: parece que no me conciernen (...) Si él me explicase sus tristezas, ¿las comprendería mejor que sus burlas irónicas? Me ataca; se pasa las horas obligándome a avergonzarme de todo lo que en el mundo me ha podido importar, y se indigna si lloro" (*Infierno* 81). Rimbaud estaba muy dotado intuitivamente, cuando se estaba muriendo, después de diescisiete años fuera de la poesía, dice de él su hermana: "Despierto, apura su vida en una especie de ensoñación continua: dice cosas extrañas muy suavemente, con una voz que me encantaría si no me atravesase el corazón. Lo que dice son sueños" (en Buenaventura 122).

¿*Las flores del mal*, dualidad vital o mortal? En el primer caso 'las flores' se expresarían perversamente: forma/fondo, aunque también podrían hacerse fondo/forma y 'el mal' se expresaría floralmente, pues hemos visto que aunque en la creación generalmente el fondo hace la forma, también la forma influye en el fondo, pues muchas veces comenzamos un poema por una forma sugerente que nos lleva a un fondo que nos sorprende; si se trata del arte que intenta la expresión del poeta desde la raíz, ambas fórmulas son posibles. También puede entenderse el título unilataralmente siendo el agente 'el mal' y 'las flores' o poemas el resultado: las flores del desentrañamiento creador, "no puedo considerar... un tipo de Belleza en el que no aparezca la Desgracia" (23ª); no habría entonces bilateralidad, pues la causa hace el efecto pero éste no hace aquélla, pero se permanecería en la libertad creadora, no en la imposición de la dualidad mortal 'norma moral|pecado'. En cuanto al fondo, 'flores' está más en la órbita del anhelo y 'mal' del desarraigo: juntos hacen el originario desentrañamiento, fuente del eros que domina como fondo en la obra como también de la creación misma, por lo tanto podemos también entender el título bilateralmente como anhelo/desarraigo y esta integración es la que veremos en el eros de los poemas vitales; lo que Baudelaire tomó como 'mal' es lo que impide a la dación alcanzar la recepción; también podríamos entender el título como el anhelo que busca la recepción y no la halla, 'flores del desarraigo', lo cual sería excesivo, porque en la obra es también muy importante el anhelo. Nuestra opinión de que las flores o poemas son desentrañales está en parte de acuerdo con lo que se dice en la introducción de uno de los textos -el 'B'- que tomamos de base para este análisis -edición de Javier del Prado y José A. Millan Alba-: "Este título... extiende su corola sobre gran parte de la poesía posterior a Baudelaire -la parte se consagra a ahondar en la herida original del hombre(105); sólo hasta aquí, porque a continuación, según nuestra interpretación, se habla sólo de la decadencia. 'La corola' 'extiende' este título sobre la poesía posterior que es moralista y por lo tanto autoritaria y mortal; en ella también se hallaba involucrado el propio Baudelaire, hacía como nosotros decimos cuando creaba pero luego generalmente interpretaba lo hecho (in)moralmente. En la dedicatoria llama a sus flores'enfermizas'(en B, y C: ed. A.Verjat y L.Martínez de Merlo- o 'malsanas -en 'A':ed. E. López Castellón-, y eso no tiene nada que ver con la moral; 'maladives' también se podría decir 'morbosas:' que lo acercaría a 'neuróticas' y por el psicoanálisis podría llegarse también a lo originario que proponemos, pero nosotros estamos haciendo poética, no psicología. En la dedicatoria completa el poeta dice: "Sé que en las regiones etéreas de la poesía el Mal no existe, como tampoco existe el Bien, y este miserable diccionario de melancolía y de crimen puede hacer legítimas las reacciones de la moral" (519ª). Rechaza la (in)moralidad, pero él mismo se halla dentro de ella; ésta es la ambigüedad en que se mueve el poeta no solo en la la publicación sino también a veces en la confección de los poemas y no sólo en la etapa de decadencia. La motivación fundamental no es de esta índole, no tiene que ver con ninguna instituación, es amoral, es necesidad vital y búsqueda de la

belleza. Pues el título hace una hermosa contrastancia al juntar 'belleza' y 'mal'; a un poeta vital le interesa esto sobre todo:

"¿Qué más me da que seas buena?
¡Sé bella!!Y triste! Pues los lloros
añaden encanto a los rostros" (413ª).

Ésta es la intención primera del arte, pero en esta obra se juntan también aspectos ideológicos; es la obra mejor titulada de la poesía moderna, tiene su dosis de escándalo que le da prestancia y contribuyó su éxito a que la leyese gente que buscaba más la inmoralidad que la belleza y la verdad, lo cual amplió su público. Aquí se hallan los dos aspectos: "Siempre he considerado la literatura y las artes como algo que persigue una finalidad extraña a la moral; y la belleza de concepción y de estilo me basta. Pero como verás, este libro cuyo título... lo dice todo, esta revestido de una belleza *siniestra y fría*" (9-7-57); la moralidad no es estética, pero la inmoralidad sí, por contraste. En Baudelaire existen estas dos tendencias y se demuestra en el grabado que estaba empeñado figurase en la edición de después de la condena: "Un esqueleto arborescente, el árbol de la ciencia del bien y del mal, a la sombra del que florecen los siete pecados capitales bajo la forma de plantas alegóricas" (8-1860): gula, pereza, ira, etc. Pero en primer lugar en la obra no se trata fundamentalmente de transgresión ni de pecado ni culpa, ni satanismo ni moral; es fragilidad, precariedad, imperfección en la integración: no soy más que carencia con la amada que el poema intenta completar, en un intento de lograr la vida plena, munca alcanzada del todo. Es precario, pero es nuestro único bien. Lo que nos sorprende es un pecado heredado de nuestros primeros padres, ellos desobedecieron, sobre todo ella y por lo tanto se trataría de la dualidad mortal Yahvé/Eva, Representación |pasiones, lo paterno mundano controlando a lo materno vital; el desentrañamiento en cambio es dación/recepción. Aquello que inmoviliza, es negativo y esto que dinamiza, es positivo: yo me doy y tu me recibes y tú te das y yo te recibo: así es el entrañamiento infante/madre; ésa otra es paterna y moral. Baudelaire sabía que su mal le venía del origen, pecador según el cristianismo, que profesaba. No fue capaz de llegar ni al ateísmo ni al paganismo, de ahí que sus flores no sean amorales sino del mal; son fundamentalmente sus vivencias eróticas desentrañadas, son el mal porque el sufrimiento lo es. Si hubiera logrado la amoralidad y el paganismo entonces sus flores harían una bacanal, pero esto sólo puede lograrse en el arte total; aquí es lo que tiene que ser, un eros desentrañado. No hay otro pecado original que el desentrañamiento; de él nos viene toda culpa: "Toda literatura deriva del pecado" (ib). Nace del desentrañamiento que nace del extrañamiento que se cuela entre el darse y el recibir que constituyen la vida desde su origen. Se cuela el pecado y también el arte, entonces la literatura no tiene que ver con el pecado, a no ser que sea 'original', desentrañamiento primordial. Tampoco Freud entiende el origen como la integración primera; se halla entre nuestra posición y la bíblica, pues su inconsciente es el mal que tenemos soterrado, como si Satán estuviese dentro y este inconsciente se creó en la escisión de la madre, cuando el infante en lugar de entrañarse se puso a masturbarse solitario. En la integración la madre recibe al infante y él se da y le da el pecho y el

infante lo recibe. Se va estableciendo una armonía placentera entre los dos que va aumentando y enriqueciéndose: en esto consiste el entrañamiento, la sintonía de dos existencias juntas en el mismo proceso, que es la totalidad, en la que no se tiene la frustración del límite: mi dación y tu recepción se potencian la una con la otra, mi placer dativo hace el tuyo receptivo y mi dar se enriquece con tu recibir, y yo soy un poco tú y tú un poco yo, en una simbiosis que nos engrandece a los dos. Nunca la persona vivirá en una sola las dos vidas como en este momento primero de la infancia, por eso después se recordará vagamente su integración; no existe la frustración de quien en el dar queda detenido por un no recibir o un recibir defectuoso, penoso. Aquí se pasa sin transición de una a otra persona. El entrañamiento del infante con la madre no es sexual; las manipulaciones con el pene o el clítoris no son más que eróticas, no intervienen en ellas los dos sexos. Es sólo expresión erótica, no alcanza a ser integración. La integración madre/infante nada tiene que ver con esas manipulaciones y con las ideas de posesión que le supone Freud a la infancia. La masturbación es eros, pero no es integración, y no puede preparar para ella. La integración infante/madre es pre-erótica; en la pubertad la pre-erótica se hace erótica y juntas ambas, valen. Pero lo fundamental en la integración es la relación infante/madre; lo otro es accesorio. Según Freud, yo tengo un falo quiero metérselo a mi madre y como no puedo me masturbo y se me dice que me lo van a cortar -"el conplejo de Edipo sucumbe a la amenaza de la castración" (2750)- yo tengo miedo y dejo de masturbarme y de desear a mi madre y se acaba el asunto: esto es el complejo de Edipo en Freud; si la amenaza continúa quiere decir que sigo entrañado con la madre, aquí entra mi anhelo y mi desarraigo. Freud ve al infante desde la lente de aumento del neurótico: deseando a la madre apartado de ella, fabricando así como el gusano de seda el capullo en el que se aislará con su inconsciente. La Biblia hace el pecado original paterno: Freud lo hace materno; nosotros, ayudados por él, damos un paso más y lo hacemos desentrañamiento, es decir, deficiente, pero integración. Ni la *Biblia* ni Freud saben del entrañamiento, conciben como solitario su pecado; pero es algo que nace en la persona como una escisión que lo separa y lo hace maldito. "El primer ... deseo sexual del hombre es siempre de naturaleza incestuosa" (82 351). En Freud el infante desea eróticamente a la madre y se culpa: es un pecado original de raíz erótica, el deseo incestuoso y culpable; entonces se somete al padre, que lo convierte en su dueño y se reconcome y se frustra. Si considerase esta relación con la madre no como erótica sino como pre-erótica entonces no habría tal pecado. En el desentrañamiento el infante se integra deficientemente con la madre y de aquí vienen sus problemas con la amada, pero no hay pecado ni maldad, tan solo deficiencia entrañal, pues al tratarse de dos personas diferentes es imposible un acoplamiento perfecto, por la complejidad de las estructuras a integrar; en cambio en los animales es más fácil. El pecado original en la Biblia es que el infante desobedece a papá; en Freud en lugar de entrañarse con mamá para crecer en una dialéctica dativo/receptiva, se separa de ella y como ésta relación Freud la concibe erótica, la desea y se masturba; entonces como esto le está prohibido se siente culpable. Se junta por tanto a una integración con la madre

una prohibición paterna. El deseo incestuoso de la madre es el pecado en el psicoanálisis; lo de 'incestuoso' es lo que lo hace pecado, y por lo tanto también bíblico, pero ¿qué incesto podría cometer un niñito o una niñita? Lo de 'incestuoso' es 'lo prohibido' de Yahvé. Freud se inspira en el pecado original bíblico sólo que hace de la manzana el cuerpo de la madre. Pecado original erótico por la ley del padre; si alejamos al padre y su prohibición y lo hacemos colaborador de la madre tendremos el pecado original como desentrañamiento, como imposiblidad de lograr un acoplamiento perfecto entre dos personas diferentes, sin prohibición ni culpa. Pero todavía tenemos que andar un poco más, pues esta escisión impide la total integración, aunque no alcance el desarraigo dice Freud, es el infante quien la realiza al reservarse y no entregarse. En dos ocasiones dice Freud que quien es amado por la madre triunfa en el mundo, pero no dice toda la verdad pues mi gran riqueza no es que me haya amado ella sino el haberla amado yo; lo primero puede darme confianza, pero es sólo lo segundo lo que me potencia. Si el infante se diera -salvo en un caso extremo que no es el de nuestro poeta- sería recibido, por lo tanto puede haber un cierto pecado original de reservarse en sí mismo; la serpiente no esta en el paraíso ni la trajo la deidad, la inventamos nosotros, está en mi entrañmiento. Esto lo sentía Baudalaire y se lo representaba y a veces lo expresaba bíblicamente; el remordimiento que tanto abunda en su obra y el famoso satanismo tienen esta justificación. Tenemos que considerar si este pecado original baudeleriano es realmamente pecado, pero eso no podemos dilucidarlo más que estudiando sus poemas vitales. Hablamos no de lo que él dice sino de lo que realmente hace, que es lo que interesa a la poética. Por lo tanto tenemos la amoralidad original y la moralidad original y se cambia la una por la otra, pasando así de la religión de la vida al deísmo. "Cuando la poesía toma el mal como objeto... poseemos al mismo tiempo una *flor del mal*. Pero la creación deliberada del Mal, es decir, la falta... proclama que no es nada. Puesto que todo lo que es sirve al Bien, el Mal no es" (Sartre 61). Baudelaire sólo podía entender la dualidad original como mortal: soy desgraciado porque soy malo. Pero a veces componía un poema erótico y se valía del eros para alcanzar el origen, y entonces era vital; decir que sus poemas no son nada sólo se podría de los rebotados e inmorales de la decadencia, para eso es verdadero lo que Sartre dice, por muy gritados y escandalosos que sean muestran sólo la enajenación y alienación de su autor, pero la obra vital es otra cosa; podemos considerarlo un poeta vital a pesar de su moralismo. Pero Sartre lo considera masoquista: "Baudelaire se ha sometido al Bien para violarlo; y si lo viola es para sentir con más fuerza su influencia, *para ser condenado"* (81). Si me doy blasfematoriamente es porque lo necesito; el dios es la madre que no me recibe y por eso yo hago travesuras para hacérselo notar. Con el padre lucho por la posesión de la madre o me alio con él para construir el mundo; con la madre sólo pretendo ser acogido, sin otra trascendencia; si Baudelaire se hubiese sentido querido dejaría de proclamarse satánico: hijos sin madre fueron luego toda esa pléyade de poetas malditos que le sucedieron. Por otra parte la separación desentrañal de la madre es la me extraña del padre. Todos estos satánicos que se drogaban eran como el Caín de Byron, insultadores del padre porque no se sentían

recibidos por la madre, a fin de cuentas una muestra más de que es el anhelo el que hace el complejo de Edipo, el extrañamiento mundano como consecuencia del desentrañamiento vital, que deja un espacio en medio que hay que rellenar con sueños o poemas. Así pues el desentrañamiento me hace poeta y me desadapta del mundo. Para ser poeta hay que desentrañarse de la madre y extrañarse del padre; el complejo de Edipo exigiría el ateísmo, pero ya que no lo logro, al menos así me acerco a la madre y me libero hasta cierto punto del padre; no puede haber poesía vital sin extrañamiento mundano. Pues si tomase al mundo como objeto de mi creación tendría que someterme a él; a no ser que lo tomase como madre extraña, que, como veremos, es lo que hace también Baudelaire. Por lo tanto no aceptamos en Baudelaire la rebelión que busca el mal por el mal o provoca para ser castigado, pues así un poeta se condena a la esterilidad. Entonces se trata de que un sometido al Bien se rebela mediante el Mal, qué otra cosa puede hacer que buscar en el ángel rebelde su papel. Puesto que no puede ser ateo, puesto que tiene que habitar en la moralidad deísta, al menos es inmoral. La de Baudelaire es una actitud de rebeldía, como le reprocha Sarte; no es un revolucionario mundano, como quisiera el filósofo del arte como compromiso; el mundo él tenía bastante con soportarlo, no hay que acusarlo por eso, fue revolucionario en el arte, de él nació el formalismo y sigue habiendo en él posibilidades para más. La rebeldía es el único camino que encontró para liberarse del dios y su mundo; el mal como defensa contra el Bien. Pero además se aliena combatiendo la moral por medio de la inmoralidad, por lo cual también es acusado. "El verdadero Mal baudelairiano, el Mal satánico que evocó cien veces en sus obras, es producto deliberado de la voluntad y del artificio" (85); Sartre no acepta otro mal para Baudalaire que éste literario de la decandencia, cuando las flores ya no son desentrañales sino inmorales, cuando el mal se degrada en pecado, flores que buscan ser pecadoras, esas son las de la decadencia. Tienen una cascara escandalosa pero dentro hay una convicción, no se reducen a una pose, y eso es lo que habría que buscar, no contentarse con anatemizar. "Hurgando sinceramente en el recuerdo de mis sueños, me he dado cuenta de que siempre he estado obsesionado por la imposibilidad de percibir ciertas acciones o pensamientos repentinos del hombre sin la hipótesis de la intervención de una *fuerza maligna externa a él"* (26-6-60). Tenemos de nuevo juntos el pecado original y el satanismo, y esta es también la línea de pensamiento de Poe, que a Baudelaire le interesaba sobre todo por su satanismo; cita sobre todo *El gato negro*, en donde al parecer se ofrece un ejemplo puro de perversidad; pero es interesante sobre todo por su desentrañamiento. Sin embargo Poe dice en su relato: "Tan seguro estoy de que mi alma existe como de que *la perversidad es uno de los impulsos primordiales del corazón humano, una de las facultades primarias indivisibles*, uno de esos sentimientos dirigen el carácter del hombre" (110). Con este relato pretende demostrar este sustancialismo perverso o satánico; nosotros intentamos demostrar que el tal sentimiento es resultado del 'pecado' primordial.

II. POE

"Ya desde mi niñez, *yo* nunca he sido
como eran los otros; *yo* nunca he mirado
como los otros; nunca mis pasiones
brotaron del venero comunal.
Yo no sacaba de la misma fuente
"mis penas; no podía despertar
mi corazón al gozo en igual tono,
y todo lo amé, lo amé *yo solo*,
Entonces, en mi infancia, en la alborada
de una más tormentosa vida, extraje
de cada abismo del bien y del mal
el misterio que aún me tiene sujeto" (269).

Poe quiere decirnos que es poeta por su extrañamiento. Se trata de vida relacional, no de ninguna sustancia ni humana ni divina. El poeta se considera malo y se culpa, y sin embargo es la víctima de su desentrañamiento; no cabe ninguna moral, hay que verlo sólo como deficiencia; entendiendo así su mal le quitará al deísmo la posibilidad de aumentar la tortura desentrañal divinizándola. A Poe le parece imposible "en las circunstancias que temerosamente describiré, (haya) una vulgar sucesión de causas y efectos *naturales" (*107); su relato es pues una obra de tesis en la que se defiende la maldad trascendente diabólica. Sus cuentos esenciales tratan generalmente de un proceso desentrañal en el que un anhelo erótico se va convirtiendo lentamente en desarraigo. El poeta se entrega entusiasmado a describir una belleza que sabe que luego lo atormentará, que será su cárcel y de la que ansiará desesperamente salir: de la vida inicial a la muerte; como su amor se va transformando en odio, el proceso de su desarraigo: "Y ahora, ahora temblaba en su presencia y palidecía cuando se acercaba: sin embargo, lamentando amargamente su decadencia y su ruina, recordé que me había amado largo tiempo, y, en un mal momento, le hablé de matrimonio" *(Berenice* 299); es como si no pudiese quedarse contemplándola y entregarse sin más a la amada, le viene un pensamiento la juzga y le ve los defectos, esto es lo que lo va apartado de ella, debatiéndose entre el amor y el odio. El desentramiento está en el pricipio de esta perversidad, separador y juzgador. Cuando entra en el amor el juicio crece obsesivamente hasta destruirlo; en el comienzo está la separación desentrañal, que es la que da lugar al pensamiemiento ominoso; el destrañamiento es el pecado original del amante, su vida tiene esa desintegración. "Era mujer y languidecía evidentemente. Con el tiempo la mancha carmesí se fijó definitivamente en sus mejillas y las venas azules de su pálida frente se acentuaron; si por un momento me ablandaba la compasión, al siguente encontraba el fulgor de sus ojos pensativos, y entonces mi alma se sentía enferma y experimentaba el vértigo de quien hunde la mirada en algún abismo lúgubre, insondable" *(Morella* 289). Así ha de ser también *El gato negro*; lo vamos a mirar como lo que realmente es, un sueño del poeta que expresa exageradamente o plásticamente un sentimiento profundo, pues sólo creando

desde esa radicalidad puede conseguirse una obra con belleza: "Desde mi infancia me destaqué por la docilidad y bondad de mi carácter" (105), nos cuenta el protagonista, con lo cual se nos muestra como capaz de un sentimiento profundo reprimido. Su mujer, "al observar mi gusto por los animales domésticos, no perdía oportunidad de procurarme los más agradables de entre ellos" (108); la integración con ella le pesaba, porque no tenía un carácter semejante al suyo; él necesitaría una mujer más alegre o más loca; no es que la vaya a 'matar' por eso, lo hará porque es incapaz de entrañarse, el crimen es su propia dificultad entrañal. El gato proviene de ella, de alguna manera es ella misma. "Día a día me fui volviendo más melancólico, irritable e indiferente hacia los sentimientos ajenos (la única persona ajena que hay aquí es ella). Llegué incluso a hablar descomedidamente a mi mujer y terminé por infligirle violencias personales" (108). El agonista se halla pues en un proceso desarraigal: "Y el insondable anhelo que tenía mi alma de vejarse a sí misma, de violentar su propia naturaleza, de hacer mal por el mal mismo, (esto es el gato negro que el sueño pone fuera) me incitó a continuar y, finalmente, a consumar el suplicio que había infligido a la inocente bestia (a su mujer). Una mañana, obrando a sangre fría, le pasé un lazo por el pescuezo y lo ahorqué en la rama de un árbol; lo ahorqué mientras las lágrimas manaban de mis ojos y el más amargo remordimiento me apretaba el corazón; lo ahorqué porque recordaba que me había querido y porque estaba seguro de que no me había dado motivo para matarlo" (110). Todos estos sentimientos tan anchos y hondos son imposibles por un gato: Poe está hablando de su propio desentramiento erótico que se expresa así: lo odio/porque me quiere; lo odio/porque no me da motivos; lo odio/ porque asi no tendré ya más la misericordia materna sino su terribilidad; está matando a su mujer como en un rito, en una misa negra, así la obra no tiene la crudeza de una realidad tan atroz y adquiere la belleza del símbolo. Poe nos habla muchas veces de sus obsesiones: "Porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, por eso nos acercamos a él con más impetu" (*El demonio de la perversidad* 193). ¿Es el instinto de muerte del habla Freud? Porque el infante no se entrega enteramente a la madre y entonces queda una grieta por la que entra la serpiente; es una deficiencia vidal, la vida tiene grados, unas personas son más vitales que otras. "Esta invencible tendencia... es un impulso radical, primitivo, elemental" (191); no, lo elemental es la grieta, que deja entrar toda esa porquería mental.

Comienza el segundo acto: el gato reaparece aunque él cree que es otro; se acrecienta el desarraigo: "Su marcado cariño por mí me disgustaba y me fatigaba. Gradualmente, el sentimiento de disgusto y fatiga creció hasta alcanzar la amargura del odio. "Evitaba encontrarme con e1 animal; un resto de vergüenza y el recuerdo de mi crueldad de antaño me vedaba maltratarlo. Durante algunas semanas me abstuve de pegarle o de hacerle víctima de cualquier violencia; pero gradualmente -muy gradualmente- llegue a mirarlo con inexpresable odio y a huir en silencio de su detestable presencia, como si fuera una emanación de la peste"(112). Podríamos llamarle a esta descripción: 'fenomenología del maltrato', tan intensamente expresada está, con qué pasión, cómo saca de lo más profundo un sentimiento oscuro, con qué placer describe

su profundo sentir. "De día, aquella criatura no me dejaba un instante solo; de noche, despertaba hora a hora de los más horrorosos sueños, para sentir el ardiente aliento de *la cosa* en mi rostro y su terrible peso sobre *mi corazón* (subr aut)" (114). Si solamente se hubiese tratado de un gato con encerrarlo en la habitación de al lado o en el sótano del que nos va a hablar en seguida estaría resuelto; pero 'la cosa' era ella. "Mi pobre mujer, *de nada se queja*ba, llegó a ser la habitual y paciente víctica de los repetidos y frecuentes arrebatos de ciega cólera, a que me abandonaba"(114); pero el desentrañamiento del poeta necesita una expresión mayor. "Cierto día, para cumplir una tarea doméstica, me acompañó al sótano de la vieja casa donde nuestra pobreza nos obligaba a vivir. El gato me siguió mientras bajaba la empinada escalera y estuvo a punto de tirarme cabeza abajo, lo cual me exasperó hasta la locura. Alzando el hacha y olvidando en mi rabia los pueriles temores que hasta entonces habían detenido mi mano, descargué un golpe que hubiera matado instantáneamente al animal de haberlo alcanzado. Pero la mano de mi mujer detuvo su trayectoria. Entonces, llevado por su intervención a una rabia más que demoníaca me zafé *de ¡su abrazo y le hundí* el hacha en la cabeza. Sin un solo quejido, cayó muerta a mis pies" (114). Juntos el abrazo y la agresión: desarraigo; entonces se siente liberado de un sentimiento que lo perturba: "Es imposible describir o imaginar el profundo, el maravilloso alivio que la ausencia de la detestada critura (¿cuál?) trajo a mi pecho" (...) La alegría de mi corazón era demasiado grande para reprimirla" (116). Un sentimiento así sólo es posible en el soñar; está contento porque ya no lo tortura aquel sentimiento. Cuando llega la policía "Arrastrado por mis propias bravatas, golpeé fuertemente con el bastón que llevaba en la mano sobre la pared del enladrillado tras el cual se hallaba el cadáver de la *esposa de mi corazón"* (117), pues no quiso matarla a ella sino al sentimiento perverso que siente hacia ella, figurado por el gato. Se oyó "un quejido, un quejido, sordo y entrecortado al comienzo, semejante al sollozar de un niño" (117). Abren la pared y "el cadáver ya muy corrompido y manchado de sangre coagulada, apareció ante los ojos de los espectadores. Sobre su cabeza, *con 1ª boca roja abierta y el único ojo como de fuego* estaba agazapada la horrible bestia cuya astucia me había inducido al asesinato, y cuya voz delatora me entregaba al verdugo" (118). No le conmueve su mujer sino el animal demoníaco, que es el desarraigo. Los relatos y los poemas de Poe atraen por su extrañamiento y desen-trañamiento, son los nuestros; entonces adquieren plenitud, cuando no se trata de aventuras o desventuras de un solitario con el que yo tendría poco que ver sino de mi propia esencia. No hay un ejemplo mayor de vida extraña que la del poeta, se ve en sus cartas: un ser que parece que está en carne viva, despavorido, gritando, desvalido. En los relatos Poe ha expresado estos sentimientos valiéndose de la lente de aumento del terror. Se vale de una escritura minuciosa, es analítico hasta la obsesión, por eso expresaba muy bien en el cuento el desarraigo, que es su sentimiento fundamental; ahora lo intenta también en el poema, y este es el fundamento de *El cuervo*, que es un paso adelante haciendo de este animal ominoso símbolo desarraigal; es un poema ambicioso y nosotros creemos que, aunque con algún altibajo, logra su objetivo. El argumento es un hombre que se encuentra preso por el recuerdo de su

amada muerta y recurre a los poderes sobrenaturales para conseguir liberarse; el comienzo es de escenografía fáustica y sentimiento temeroso:

"En una taciturna medianoche, mientras débil y cansado cavilaba
ante algunos extraños y curiosos volúmenes de olvidados saberes,
mientras cabeceaba, casi dormitando, de improviso se oyeron unos toques,
como si alguien estuviera llamando, llamando a la puerta de mi cuarto.
'Será algún visitante -musité- llamando a la puerta de mi cuarto, sólo eso y nada más"

El poema es de arranque lento, ninguno hay en la obra de Poe de versos tan largos, parece como si hubiese comenzado a escribrir uno de sus misteriosos relatos y se le fuese él solo convirtiendo en poema; consta de 18 estrofas, que quieren hacerse rondel, por el estribillo; pero ésta primera no alcanza a ser el motivo, en el que debe estar condensado ya todo lo fundamental del poema, que luego se irá matizando en las vueltas, pues todavía el poeta no nos ha hablado de la amada, por lo tanto ha de incluir también la estrofa siguiente, con la que se completa. En la primera el único sentimiento era el de miedo; en la segunda se le añade el deseo de sanar de la nostalgia de la amada muerta; de las dos estrofas de cada vuelta, generalmente, a una le toca ser la más improtante, en este caso es esta segunda:

(...)"en vano había tratado de obtener
de mis libros alivio a mi pesar, mi pesar por la pérdida de Lenora,
por la rara y radiante doncella a quien llaman los ángeles Lenora,
aquí sin nombre nunca más".

Pero a nosotros nos choca este emparejamiento de la dulzura de la amada con los espíritus de ultratumba; por otra parte, si tomamos las dos estrofas como motivo sobraría un estribillo, mas el primero no es tal; sólo el segundo, nos habla de la pérdida para siempre de la amada

. La primera vuelta la constituirían también las dos estrofas siguientes, 3ª y 4ª, esta vez las dos desdibujadas; el estribillo no es más que un amaño; la amada ha desaparecido, tal vez convertida en fantasma; manda sólo lo tremebundo:

"me estremeció, me llenó de fantásticos terrores que no había antes sentido (....)"

En la segunda vuelta -5ª y 6ª estrofas, ésta la fondal- el estribillo tampoco es fondal; el agonista sale a la noche en busca de la amada, juntando de nuevo los dos elementos discordantes del amor y lo ominoso, éste vencedor:

"Hundí la vista en aquella oscuridad y estuve allí inquiriendo, temiendo (...)
y la única palabra allí dicha fue la palabra '¿Lenora? '

Convertida por su amante en alma en pena. En la tercera vuelta - estrofas 6ª y 7ª, las dos fondales- no salimos del miedo; por la primera sabemos que el responsable de nuestras inquietudes es un cuervo:

"se posó en un busto de Palas sobre la puerta de mi cuarto,
se posó, se instaló y nada más".

Imaginamos que el símbolo que se quiere expresar con este animal tiene una cierta relación con la madre, pues la amada es fantasmal y anda en la oscuridad de la noche. La estrofa octava sigue por la senda temerosa:

"fantasmal y adusto cuervo antiguo errando llegas de la costa de la noche"

Aquí el estribillo vuelve a dquirir fondo, juntando esta vez lo materno con lo ominoso. Nos encontramos, pues, hasta ahora, sólo con dos momentos fondales del estribillo: 1ª vuelta: la amada no volverá; 3ª: el cuervo, está sobre la diosa Palas, se llama a sí mismo 'nunca más'.

En la 4ª vuelta -estrofas 9ª y 10ª, el fondo en la segunda- al agonista ya se le fue el miedo, al ver que no se trataba del espectro de la amada. Se reitera su relación materna:

"la dicha de ver a un pájaro (...) en el busto esculpido (...)

Pero el cuervo, posado solitario sobre el plácido busto (...) por la mañana él me dejará (...)

Dijo el pájaro entonces: 'Nunca más".

Por lo tanto, en la 4ª estrofa, llegamos a esta adición fondal del estribillo:

1ª: ella no volverá;

3ª: el cuervo se llama 'nunca más'.

4ª: ya no se irá de mí.

La 5ª vuelta -estrofas 11 y 12- es de transión, como la 13, sin fondo en ninguna de las dos, no es más que prosa disimulada con un estribillo, tampoco es fondal. El cuervo aparece de nuevo terrorífico: 'Ominoso pájaro de una remota edad', 'lúgubre, desgarbado, fantasmal, adusto y ominoso', pero al agonista ya no lo toma en serio, sonríe repantigado en los cojines, dueño de la situación, el poema por los suelos.

El tramo sexto, por el contrario es uno de los mas intensos, las dos estrofas son fondales, no sabemos cuál más. En la primera el agonista es ya más del cuervo, "cuyos feroces ojos ardían en lo hondo de mi pecho', que de la amada, "no oprimirá (el sofá donde él se halla), ah, nunca más". Y en la segunda se supera la relación entre el terror y la nostalgia de la amada, el poema regresa al sentimiento del comienzo; el agonista se reprocha a sí mismo: "Miserable -exclamé- tu Dios (...)

te ha dado un respiro y un filtro de tus recuerdos de, Lenora;

apura, oh, apura este buen filtro y olvida a esa perdida Lenora'

Dijo el cuervo: 'Nunca más".

No se trata de amor sino de autoprotección; en esta estrofa el poema se endereza también camino del final, como nos muestra el estribillo, también fondal. Tenemos ya esta adición:

1ª ella no volverá

3ª: el cuervo se llama nunca más.

4ª: el cuervo ya no se separa de él;

6ª: el agonista no podrá liberarse del recuerdo, que es lo que pretrende desde el comienzo, y el cuervo mismo es esa imposibilidad: tres a uno, el eros es derrotado, el poema se encamina por la senda primordial.

Viene hora otra vuelta de transición, la 7ª, en la que el fondo está en la segunda estrofa; la 1ª:

"Profeta -dije- ¡ser maligno! (...)
¿hay bálsamo, hay balsamo en Galaad? ¡Dime, te imploro!
Dijo el cuervo: 'Nunca más'".

En la 2ª el poema se contradice de nuevo, porque si lo que quiere el agonista es olvidar a su amada, no tiene mucho sentido que pregunte si la podrá abrazar en la ultratumba. Como en el *Quijot*e y en *Las flores del.mal*, hay un movimiento teatral externo que alcanza su cénit en esta vuelta penúltima, y un proceso interior, que se anudó bien en la vuelta anterior y se completa en la última, en esta postrera el cuervo es ya dueño del agonista:

"Deja intacta mi soledad! ¡Abandona el busto (...)!
¡Saca tu pico de mi corazón (...)
Dijo el cuervo: 'Nunca más'.

El proceso ha sido contrario de lo que el agonista pretendía, pues el cuervo es ahora su propia entraña; era para él desconocido, pero ahora se da cuenta de que se trata de que 'su mal no tiene cura', como dice Rosalía. Esta es la grandioso estrofa final:

"Y el cuervo nunca se marchó, aún está posado, está posado
en el pálido busto de Palas justo encima de la puerta de mi cuarto;
y sus ojos se asemejan a los ojos de un demonio que soñara
y la luz de la lámpara, que da sobre él, proyecta su sombra en el
suelo, y mi alma, de esa sombra se expande sobre el suelo,
¡no se alzará nunca más!"

El desentrañamiento como un demonio -desarraigo- que soñara, naturalmente en la diosa sobre la que está -anhelo-; no está mal como definición, un cuervo allá dentro de uno, el agonista preso en su rosaliana sombra. Pues el poema, publicado en 1845, no se refiere a la muerte de su mujer, que no sucedió hasta 1847; nos habla de algo más hondo y antiguo. El extrañamiento como culpa en uno mismo, ha de ser castigada: ésta es la maldad sustancial que el poeta defendía en *El gato negro*; nos arrojan y en lugar de rebelarnos nos sentimos manchados. Antes de este poema Poe había publicado otros de la amada muerta, en todos está el desarraigo matizado de diverso modo. De 1831 hay uno también como culpa, con una amada del mismo nombre, Lenora:

"¡Ah, quebrado está el cuenco de oro! ¡el espíritu huyó para siempre!
¡suene la campana! ¡un alma santa en la laguna Estigia flota! Y tú,
Guy de Veré, ¿es que no tienes lágrimas (...)?"

Del mismo año es, *La durmiente,* que parece más bien venganza:

"¡Amor mío, ella duerme! ¡Oh, que su sueño sea
tan profundo como es eterno!
Que ¡sobre ella se deslicen suavemente los gusanos!"

De 1834 tenemos el reconocimiento de su petrificación desentrañal en la infancia; así comienza *Alguien en el paraíso:*

"Fuiste para mí todo aquello, amor,

por lo que mi alma suspiraba, una isla verde en el mar, amor, una *fuente y un altar*,
adornados con frutas y con flores fantásticas,
y todas las flores eran mías.
!Sueño demasiado brillante para durar!
!Estrellada esperanza surgiste
sólo para verte derribada!
Una voz desde el futuro clama
'¡Adelante! !adelante!' pero sobre el pasado (¡oscuro golfo!) mi espíritu yace suspendido,
mudo, inmóvil, aterrado".

Es una conclusión semejante a la de *El cuervo.* De 1837 es *A Zante*, más hacia el anhelo:

" (...) Cuántos pensamientos de esperanzas sepultadas! (...)
Por suelo maldito
tendré en adelante tu costa esmaltada de flores!
¡Oh isla jacintina! ¡Oh purpúrea Zante! (...)

Luego viene *El cuervo*, el esfuerzo más denodado por alcanzar la emtraña profunda. Después de la muerte de Virginia, de 1847 es *Ulalume.Balada*, recuerdo de su muerte; ahora ya no hay ese regusto por lo mortuorio:

"Replicó ella: "Ulalume!, ¡Ulalume!
¡este es el sepulcro de tu perdida Ulalume!"
Entonces se tornó mi corazón ceniciento y apagado
como las hojas que estaban quebradizas y resecas (...)"

De 1849 es este retrato del poeta: "Ocupado con conferencias, viaja bastante. Se promete con Elvira Royster. Se embarca hacia Boston y desaparece; será encontrado una semana más tarde, el 3 de octubre, en Baltimore, delirante y semiinconsciente. Muere el 7 de Octubre" (B. Lanati 44). Es la semana de pasión con el amor y la muerta hasta el final. De este su último año es *Annabel Lee*, una canción que intenta ganarle la partida a la muerte, un canto de libertad y de desesperación. Sabemos que al final saldremos perdedores, pero no nos meterán en sus misterios, en su opresión y ni en su muerte; nos lo arrebatarán todo, pero a nosotros no nos tendrán. Juntos el amor, el mar y el viento de la muerte, la muerte trascendida por el anhelo, no podrá con nuestro amor; es el gran poema erótico de Poe, donde el desarraigo endémico es vencido por el anhelo. Es un poema bilateral: el nombre de ella da al poema el título y el estribillo, con su apellido para que nada se le escape. El mundo enemigo de acá' y de allá, quiso robársela; no lo logró, pues ellos dos siguen juntos, mientras él viva ella estará con él. En este poema el rondel tiene menos dificultades, pero como en el otro, la forma externa no se corresponde con la interior; también aquí la primera estrofa necesita la antítesis de la segunda, pues se trata de la muerte de la amada, por lo tanto consideramos como motivo igualmente las dos primeras estrofas, en la primera se expresa la tesis: la identificación de amor y mar, que invade también parte de la segunda, en donde aparece la antítesis, pequeña al comienzo pero poderosa, pues los enemigos son los poderes

celestiales. La primera vuelta comprende las dos estrofas siguientes, ahora la antítesis en primer lugar claramente dominadora y la tesis en segundo, a la defensiva. Finalmente la segunda vuelta es el triunfo de la vida sobre la muerte, aunque se la hayan llevado, ella no se irá jamás de él. Este es comienzo del poema:

"Fue hace muchos años, muchos años, en un reino junto al mar,
donde vivía una doncella que tal vez conozcáis
por el nombre de Annabel Lee;
y esta doncella vivía sin otro pensamiento
que amarme y ser amada por mí.

La mar y el amor de una muchacha, tan grande lo uno como lo otro; él comienzo de la antítesis es éste:

"con un amor los alados serafines del cielo
nos envidiaban a ella y a mí"

Y al final, el triunfo de la impotencia:

"Pues la luna nunca luce sin traerme sueños
de la hermosa Annabel Lee;
y las estrellas nunca salen sin que vea los brillantes ojos de la hermosa Annabel Lee;
y así, durante toda la noche yazgo tendido al lado de mi amada, mi amada, mi vida y mi desposada,
en aquel sepulcro junto al mar,
en su tumba junto al sonoro mar.

El amor más grande que la muerte, simbolizado por la mar. Pero ella ha muerto y él esta solo, esa es la realidad, es un triunfo ilusorio, irrisorio, es un triunfo para llorar, una derrota que se niega a serlo, esa es su grandeza, es una tristeza, pero ¿es el triunfo de su amor? Hemos visto que después de la muerte de Virginia Edgar está buscando otra compañera, no debía ser tan grande este amor suyo, ¿o acaso es el destrañamiento quien lo impulsa a pesar de su gran amor? En *El cuervo* se trataba de desarraigo, aquí de anhelo, pues lo que pretende el poeta es una imposibilidad. El fondo del poema tal vez no sea entonces 'amor más grande que la muerte', como el famoso de Quevedo, sino deseseperación anhelar, como también allí. Porque el eros es comunicación y aquí no la puede haber. Si el poeta iba tras una y otra es porque el desentrañamiento configura su eros, busca a la mujer en abstracto, es decir, a la madre, anhelo como el del cuervo en el busto de Palas; varía el tono pero el fondo es similar. Anhelo y desarraigo siempre andan juntos, entre lo uno y lo otro se mueve el poeta, que teoriza como "'atracción y repulsión'... *No existen otros principios*. Todos los fenómenos son referidos a uno o a otro, o a la combinación de los dos" (Eureka 49). En esta obra Poe no se cansa de hablar del anhelo en el universo: "La tendencia a regresar a lo absolutamente original, a lo supremamente primitivo" (77); un reflejo de ello es la ley de la gravedad por la que "todos los cuerpos de la Tierra tienden simplemente al centro de ésta" (128). Pero ello implica su destrucción, el anhelo conduce al desarraigo. Al final se producirá: "una precipitación... de

las lunas sobre los planetas, de los planetas sobre los soles y de los soles sobre los núcleos... La inevitable catástrofe está al llegar" (172). "Al sumirse en la unidad, se sumirá de inmediato en esa nada para la que toda percepción finita debe ser unidad" (176); "El aquietamiento universal en la Unidad" (46). La muerte siempre está en lo Uno, se trata de un entrañamiento con el dios devorador de toda dualidad; en lugar de la hembra se junta conmigo y yo con ella, radiantemente 2; la vida no puede nacer del 1, sólo sabe del dios macho y sus subordinados; sin 2 no hay amor, y el 2 está ausente en esta especulación poeana. Lo expresa con imàgenes cosmológicas y siente como su realidad profunda es loque ha realizado en su obra; y se produce la paradoja de que el más anhelante de los amantes, caía de rodillas ante sus pretendidas, que llevaba siempre consigo un medallón de su madre muerta cuando todavía no tenía tres años, que era en su escritura el más terrible solitario desarraigado; entre su entrañamiento y la amada estaba su mente torturada inventando los relatos de horror y de culpa. Poetó a su mujer sólo cuando le podía juntar el desarraigo de la muerte; siempre desentrañándose, siempre buscando su verdad, pues "la Poesía y la Verdad son una sola cosa... el hombre no puede errar mucho ni por largo tiempo si se deja guiar por su sentido poético" (165). Nosotros hablamos mucho del 'sentido poético' en la parte formal de esta obra, ahora nos corresponde hablar del 'sentimiento estético'. ¿Podríamos decir que 'el poeta puede alcanzar su verdad guiado por el sentimiento poético? Pues yo creo que esto es lo sucede en *El cuervo*; completa la aseveración de Hölderlin, que Heidegger destaca, de "lo que permanece, lo fundan los poetas" (*Recuerdo*); lo que permanece es lo más hondo humano, el desentrañamiento, del que los poetas son cantores. Los poetas esenciales o entrañales guiados por la intuición y el sentimiento alcanzan muchas veces lo originario; pero Pôe lo niega, dice de su obra más importante: "Es mi intención poner de manifiesto que ni un solo punto de su composición (de *El* cuervo) es referible al accidente o la intuición; la obra avanzó paso a paso hasta su conclusión con la precisión y la rígida coherencia de un problema matemático.- Desechamnos como irrelevante para el poema *per se* la circunstancia –o, digamos, *la necesidad*" (*Poét* 127), que para nosotros es la que hace la grandeza de un poema; pero también para él: "El simplemente canta, por muy encendido que sea su entusiasmo o por muy vívida que sea la verdad de la descripción de las visiones, sonido, olores, colores y sentimientos… no malogrado sin embargo probar su divino título. Sigue habiendo un algo en la distancia que ha sido incapaz de alcanzar. Seguimos teniendo una *sed insaciable*…. Esta sed pertenece a la inmortalidad del Hombre… Es el deseo de la polilla por la estrella… No es ninguna mera apreciación de la Belleza que hay ante nosotros, sino *un desaforado esfuerzo por alcanzar* la Belleza" (19). Aunque idealizado platónicamente, Poe aquí no habla de otra cosa que del anhelo primordial. Pero hay diferencia de apreciación entre él y nosotros respecto de la elaboración de su obra principal, pues nosotros decimos que la obra la va haciendo el sentimiento guiado, muchas veces a ciegas, por la intuición, y cuando ambas logran la ligazón, como en el caso de *El cuervo*,

nace la belleza, con minúscula; la suya con mayúscula es la anhelar, de fondo. Los dos únicos ejemplos de un poeta que hace la poética de un poema suyo son éste y Juan de la Cruz, y en los dos casos nos aprovecharemos de ello. El final de la 'reconstrucción' teórica que hace Poe de *El cuervo* es: (comencemos con la antología de *Río nuevo*, que nos parece, en esto, menos confusa):

> "Dos elementos se exigen eternamente: por una parte, cierta suma de complejidad o, dicho con mayor propiedad, de *combinación;* por otra, cierta cantidad de *espíritu sugestivo*. Algo así como una vena subterranea de pensamiento, invisible e indefinida. Esta última cualidad es la que confiere a la obra de arte el aire opulento que a menudo hemos cometido la estupidez de confundir con el ideal. O transmuta en prosa –y una prosa de la más baja estofa- la pretendida poesía de los que se denominan trascendentalistas que es justamente el exceso en la expresión del sentido que sólo debe quedar *insinuado,* la manía de convertir la corriente subterránea de una obra en la otra corriente, visible en la superficie. (Aquí el poeta habla más bien de la forma, 'combinación' que es la intuición; 'espíritu sugestivo' que es nuestro insentido: sugerir más que manifestar. Pero el poeta llega más adentro, y habla de la 'corriente subterránea', que es el fodo. Éste, que nosotros consideramos que en esta obra es el desentrañamiento, tiene mucha relación con el formante dicho al no declararse enteramente. El fondo no ha de hacerse patente porque entonces deja de ser fondo, esto es lo que viene a decir Poe. El fondo tiene que quedar siempre en el fondo y no salir a la superficie. La intuición lo alude de manera leve o violenta, pero él sigue en el fondo, por eso en las grandes tragedias como *Edipo rey* o *Hamlet* tan sólo se entrevé; o en las novelas esenciales, como el *Quijote* o *La ballena blanca*, no sabemos exactamente a que se debe esa actividad frenética del agonista, ese 'desaforado esfuerzo' de 'la polilla por la estrella'. ¿La polilla es el infante y la estrella la madre? No exactamente; la polilla es el agonista que sale en la noche a buscar ¿a la amada, a la madre? Y también cuando es sombra al fin tras otra sombra, allí busca a la diosa que está en la luz. El anhelo no busca a la madre, la madre es su prehistoria, busca 'un non sei que me falta'. Una de las mayores grandezas de *El cuervo* es que, a pesar de que se trata de una pelea del agonista con su desentrañamiento , éste jamás da la cara. El poema podría entenderse sin él, solo en la superficie, y así es como se ha visto siempre, pero que con ello pierde su 'vena subterránea.
>
> (Seguimos ahora en *Poét* 141:) "*Manteniendo estas opiniones, añadí a las dos estrofas finales* del poema, haciendo así su sugestión *que impregnase toda la narración* que les precede. El trasfondo de significado se hace visible por primera vez en los versos:
>
> "Saca tu pico de *mi corazón,* y llévate tu forma de mi puerta.

> Dijo el cuervo 'Nunca más'.
> Se observará que las palabras 'de mi corazón' contienen *la primera expresión metafórica del poema*. Ella junto con la respuesta 'Nevermore' disponen la mente para buscar una moraleja *en todo lo que se ha narrado anteriormente*. el lector empieza ahora a considerar emblemático el cuervo, pero no es hasta *el ultimísimo verso de la ultimísima estrofa* donde se permite que se vea directamente la intención de convertirlo en emblema del *recuerdo lastimoso e inaccesible*" (141).

El trasfondo de la obra está, pues, condensado en la frase final: 'mi alma no se alzará de esa sombra jamás'. No hay duda que lo que nos dice es más hondo que la ausencia por la muerte de la compañera erótica. Que en su poética el poeta le llama: 'recuerdo lastimoso e inaccesible'. En las dos expresiones se trata de una imposibilidad: 'inaccesible' y 'no se alzará nunca más'. Aunque la primera, mirando más al anhelo, y la segunda más a la frustración, al desarraigo, las dos hablan de un extrañamiento profundo, que es en el que vivía el poeta; se nos habla por lo tanto de aquella necesidad antes negada, pero más de una vez afirmada. "*La poesía es* una reacción, insatisfactoria, es cierto, pero con todo en alguna medida una reacción, a *una demanda natural e irreprimible*. Siendo el hombre lo que es, no podría haber habido un tiempo en el que no hubiera poesía. Su primer elemento es la *sed*... Su segundo elemento es el intento de satisfacer *esta sed*"(*Poét* 193). El ultimísimo verso habla, pues, de la sed; la estrofa ultimísima habla de la contradicción cuyo germen ella es:

"Y el *cuervo, nunca se marchó,/ aún está posado en el pálido busto de Palas* (...)
(...) y sus ojos semejan los ojos de *un demonio/que soñara*;
(...) proyecta *su sombra en el suelo,/*
¡no se *alzará nunca* más.

El primer lado de estas integraciones dialécticas es la dación que intenta lograr la recepción, en las dos primeras, y queda radicalmente imposibilitada en la última. se trata de una imposibilidad o sed del ser humano, por eso la última estrofa comienza en presente, en contradicción con todo lo anterior en el modo de un relato sucedido en el pasado. 'Y el cuervo nunca se marchó, aún está posado', así comienza la última estrofa, como si sólo ahora comenzase el poema, como si todo lo demás no fuese más que su prehistoria, porque en realidad el poema nos habla de la realidad del ser humano; lo anterior fue una historia particular, es ahora cuando se habla. En esto también se contradice el poeta, que en su poética dice que el tránsito del poema es, de la vuelta anterior, la estrofa que habla de la pérdida de la amada. Se contradice en la teoría pero no en el arte. El poema avanza en oleadas de manera grandiosa hacia su desenlace; en ascenso constante. Tampoco es verdadero que la antestancia comience en esta última estrofa; el poema es simbólico desde la primera palabra del comienzo: 'En una taciturna medianoche': se trata de la misma noche que poetan Rilke y Juan de la Cruz. Pero sí que es verdad que es sobre todo el simbolismo de la última estrofa la que nos permite ver el de todo el poema. A mí me parece que al comienzo Poe quería hacer una elegía, su poesía tiene

tendencia a la balada y al rondel, antimediterráneos, propios de la cultura oceánica o celta; pero ese modo no alcanzaba a expresar profundamente al propio poeta. Dice comentando los versos de otro: "El poema me ha afectado siempre de una menera notable. La intensa *melancolía... nos estremece el alma... en el estremecimiento* está la elevación poética más verdadera"(*Poét* 29), el solo anhelo no le es suficiente, no puede prescindir de él, pero necesita añadir el desarraigo, que es lo que triunfa absolutamente en sus mejores relatos, que tienen la deficiencia de anhelo, aunque no los mejores, como *Ligeia*, que era el que él más amaba, pues, igual que en *El cuervo*, hay en él una amada dentro que el cuervo ama, y otra fuera que no es más que un fantasma; también en ese relato están las dos en competencia, y la nostalgia profunda es para la antigua –'un demonio soñara'- aunque al comienzo el agonista se pierda en la otra. Cuando Poe comenzó a elaboraar su poema "tenía que combinar las dos ideas, la de un enamorado lamentando la muerte de su amada muerta y la de un cuervo repitiendo continuamente la palabra 'neevermore'"(133). Necesitaba tener juntas la nostalgia y el estremecimiento, y no sabía cómo hacerlo. Primero hizo lo más fácil: que la amada y el cuervo fueran lo mismo, por eso la pone a ella fuera como un espectro: "Ha sido el espíritu de la amada el que ha llamado"(137). luego se transforma en el cuervo que entra. Pero esta relación no tenía porvenir, miren, yo tengo experiencia en esas combinaciones, tanto en poesía como en escultura y el atormentado y lo nocturno tiene que ser el amante y lo que acoge tiene que ser la amada, y Poe a pesar de lo anterior, dice: "Hice la noche tempestuosa, en primer lugar para explicar que el *cuervo tratase de entrar* y, en segundo lugar, para lograr un efecto de contraste con la *serenidad* –física- del interior de la habitación. Hice que el pájaro se posara en el busto de Palas *también* para lograr un efecto de contraste"(137). El pájaro en la noche es el propio poeta en el estremicimiento y la rosaliana sed, y la diosa, su 'serenidad'. Esta integración cuervo/diosa es la más importante del poema, el agonista la nombra más veces que a la de amante/amada muerta, a pesar de que dice que ésta es el colmo de la belleza, y llega con ella hasta el ultimísimo verso, la amada no alcanzada. Por lo tanto, el poeta tenía el desafío de juntar una nostalgia con un cuervo y el cuervo tenía que simbolizar forzosamente al agonista, y al comienzo no se da cuenta pero la marcha del poema es precisamente este darse cuenta del poeta y por lo tanto tambien de sus lectores, y esto hace el poema verdadero, porque se está realizando en él un proceso que no es literario sino vital. El cuervo se hallaba ya dentro del pecho del agonista, por eso no lo vemos entrar, es su corazón o su propia alma, y él su sombra. Cuando el agonista se repantigaba en el sofá y sonreía se estaba mirando en un espejo, en un hermoso escarnio de sí mismo. Parecía que el que triunfaba era él, pero en la última vuelta anda por los suelos tras la sombra de su imposible recepción. La diosa de escayola es a fin de cuentas la protagonista , la dueña del entrañamiento primordial, tras del que se halla el cuervo, no es otra cosa que la necesidad o sed del poeta.

III. *Baudelaire existencial*

Después de este recorrido, que se convirtió en inmersión, más ancha y honda de lo que en un principio imaginaba, regresamos a Baudelaire. Cuando se organiza un libro de versos suelen colocarse los poemas como en una sinfonía, que se vaya secuenciando el sentimiento; ésta es también la idea de Baudelaire: "El único elogio que solicito para este libro es que se reconozca que no es un simple álbum, que tiene *un comienzo y un fin*"(16-12-61). Hay una idea general que los poemas cumplen, y esto tiene que decirlo el título, que en *Las flores del mal* y según nuestra idea, hemos de ir comprobando, que expresa el destrañamiento vital. La obra se fue haciendo durante muchos años, aunque lo principal de ella quedó hecho ya al comienzo; esto el poeta sabía que era lo mejor y lo tituló *Spleen e ideal*: 114 poemas; por lo tanto lo que sigue después continúa o testimonia la línea de la propia decadencia; hay muchos a medias. Quisiera considerar sobre todo la decadencia de la obra, y la del poeta que sólo nos sirva para confirmarla; es sobre todo una cuestión de fondo. 'Decadencia' es un modo de hacer que ya no es la expresión espontánea de un sentimiento sin saber exactamente qué está sucediendo; ahora hay un designio y manda la voluntad: "Todos los nuevos poemas han sido *concebido*s pa*ra* el *marco especial que había elegido" (*ib) En la decadencia los poemas se alargan, como pasaba en Hölderlin; en uno vital la extensión viene dada por el movimiento del sentimiento, pero ahora como no lo hay y además soy muy listo y quiero decir muchas cosas, no hay manera. Es decadente un poema cuando sus versos andan sin asidero, sin apresar algo aumentándolo, y se pierden en una anécdota tras otra; poemas en los que no hay una dialéctica acrecentadora, una integración vital como germen. Pretendemos que 'decadente' sea un término técnico; un poema es decadente cuando no es capaz de mantenerse vital hasta el final; la única manera que tiene un poema de no decaer es crecer o mantenerse en lo alcanzado. Al oponer viveza a decadencia estamos diciendo que un poema vive cuando no decae y por lo tanto el vivir poético es levantarse y crecer; sin embargo los versos no suben sino que bajan, ¿un poema surtidor? Se parte del suelo -las plantas, de más abajo- y todo sube hacia arriba; un poema ¿baja o sube? Aumenta o disminuye, así evitamos lo espacial, crece o decrece pero en sentido intensivo, porque de lo contrario habría que escribirlo de abajo arriba. Tampoco hay que confundir la escritura con el poema; si me recitan un poema o lo recuerdo no existen ya escalones versales, lo que crece o se para es el sentimiento. Un poema es vital cuando no decae, pero es diferente decaer de 2 que de 20, y los hay que alcanzan una gran viveza y aunque decaigan algo la mantienen; otros en cambio decaen con nada. Es mejor un poema vivo que decaiga mucho que otro que desde una viveza pequeña no lo haga nada. Con el término 'decadencia' aplicado a los poemas de Baudelaire pretendemos hallar un criterio objetivo con el que representar lo que sentimos como deficiente al leer un poema. La belleza es como la salud, cuando se está en ella no se nota, en cambio la fealdad como la enfermedad en seguida se hace ver. Lo que decae es sobre todo la emoción, lo noto en mí y luego miro en el poema la causa. Es necesario tener una serie de valores duales a aplicar, para decidir si el poema es vital o decadente. Pueden ser:

1) Integración-unilateralidad: un poema es integral cuando se va configurando dialécticamente, por ejemplo *El poseso*; el unilateral sólo se desarrolla desde un lado y necesita basarse en la representación, como *Sueño parisiense*. Esta es la categoria básica que hace el movimiento de una obra, pero se puede determinar más:

2) Procesual-descriptivo: crece, es un poema móvil en el primer caso, como *De profundis clamavi*; o se trata sólo de prosa quieta, aunque esté versificada, com *Los siete viejos*.

3) Fondal-formal: cuando el fondo forma: *Perfume exótico*; cuando la forma es sin fondo: *La muerte de los artistas.*

4) Intuitivo-representativo: se basa en imágenes: *La vida anterior*; o habla sólo desde el entendimiento: *Abel y Caín*.

5) Esencial-anecdótico: mana del entrañamiento primordial: *La cabellera*; o es externo: *A una mendiga pelirroja*.

6) Entraño-extraño: limpia expresión: *Sed non satiata;* alienado o enajenado: *La destrucción*.

Las primeras dualidades tratan sobre todo del movimiento; las últimas del fondo. Los poemas vitales suelen juntar en sí todas las cualidades de su clase, aunque destaquen más en la señalada; así *Una cabellera*, que es esencial, es también integral, fondal intuitivo y entraño; y *A una mendiga pelirroja,* que es anecdótico, es también unilateral, descriptivo, formal, representativo y extraño. Tendríamos que ver si estas relaciones son mortales o vitales, es decir si la positiva descarta a la negativa o si pueden convivir e incluso crecer juntas; parece que es lo primero, oposición, no complementación. Un poema vital admite en sí mismo mucha decadencia, dependiendo de la viveza alcanzada, pero siempre es una merma; es verdad que no hay poemas absolutamente vitales o al menos han de ser escepcionales, pero ello no hará jamás de la decadencia un valor positivo. Estos criterios de clasificación nos hacen ver que hay en *Las flores del m*al dos partes bien diferenciadas: la vital del comienzo hasta el poema 57 y la decadente que sigue: 1/3 vital y 2/3 decadente. En la segunda parte aparece a veces algún poema de la primera y en la primera de la segunda: es más corriente esto que aquello, pues sólo 4 poemas hemos considerado enteramente vitales a partir del poema 58. Entonces si lo fundamental del libro es el desentrañamiento y en él hay un proceso, sólo puede ir avivándose o amorteciendose, y puesto que la última sección de la obra es *La muerte*, el proceso es de este segundo tipo: desde el (des)entrañamiento a la muerte, pero no la vegetativa de la que tratan los libros de biología sino la vital. Se trata de una parte primera vivida que decae, se corresponde hasta cierto punto con la existencia del poeta; nosotros seguimos el camino contrario en su estudio, hablamos primero de la decadencia, para gozar después enteramente de la vidal. Tal como hemos visto en Hölderlin el proceso creador va del anhelo al desarraigo; por lo tanto en esta obra, en la que el autor tiene la voluntad de pasar de la vida a la muerte, ha de coincidir con lo que nosotros llamamos 'perversión': del anhelo al desarraigo; esto lo tenemos que ver. Pero ya nos falla por el hecho de que la primera sección, la más importante, se nombra con dos términos que no se pueden corresponder con la dación y la recepción; en

cambio sí con 'anhelo' y 'desarraigo', pues 'spleen' significa 'hastío' y 'tedio', que son síntomas del desarraigo, e 'ideal' se acerca al anhelo. Si es así, la primera y más importante parte de la obra contiene ya todo el desentramiento poético. Lo siguiente ha de ser su degradación, pero la vida se degrada desarraigalmente, por lo tanto el desentrañamiento primero en el que el anhelo y el desarraigo están más o menos compensados ha de deteriorarse en desarraigo, puesto que la muerte vital no es otra cosa. Pero por otra parte se trata también aquí de un proceso de decadencia, por lo tanto al mismo tiempo que el proceso se degrada como creación (viveza-decadencia) lo hace también vitalmente (anhelo-desarraigo); tendremos por lo tanto poemas cada vez más inferiores estéticamente y cada vez más desarraigados vitalmente. El libro es un proceso desentrañal de comienzo anhelar: *El albat*ros -lo que hay antes lo consideramos también decadente- es un poema de esa altura: vital y anhelar; el final es *El viaje*, decadente, satíricamente mundano y desarraigal. Pero a estos dos procesos hay que añadir un tercero, y tendríamos: de la viveza a la decadencia, del anhelo al desarraigo y de la *vida* al *mundo*, pues esta es la voluntad de Baudelaire, que titula la segunda sección 'Cuadros parienses'. Si juntásemos los tres procesos tendríamos que la viveza sería en general anhelar y en contacto con la naturaleza, y la decadencia desarraigal y mundana; aunque Baudelaire nos va a hacer ver que se pueden hacer poemas mundanos vitales. En la primera parte el poeta quiere reflejarse sobre todo en su desunión erótica; y en lo restante a veces naufraga, porque en lugar de referir el mundo a sí mismo, se pone a juzgar el entorno, y eso no es propio de la poesía lírica; es como si quisiera novelar la ciudad, como Balzac, periodismo poético, y la obra se arrastra. ¿La poesía lírica no puede tratar del mundo, de la pobreza, de la opresión, como quería Sartre, arte comprometido? ¿De los problemas de los emigrantes que mueren en las pateras, la solidaridad, la humanidad? ¿Tan sólo puedo mirarme el ombligo, poesía de la torre de marfil a lo Jiménez, que le importó un bledo que los españoles se estuvieran matando, en cambio Miguel Hernández y Machado pusieron su arte al servicio de la democracia, de la verdad, en contra del fascismo? El poeta como persona, si es decente, se solidariza con los que sufren, y pone su arte a su servicio, pero Antonio decreció como poeta en esa unión, y lo mismo Miguel, porque el poeta sólo es grande cuando se expresa desde lo más hondo de sí, que es el de todos; también en la guerra lo hubiera podido hacer dejando la demagogia ideológica e identificándose con un combatiente, haciendo su guerra esencial, puesto que en el fondo todas lo son. En cambio la vida diaria del ciudadano medio es una costra mundana matadora de la expresión. ¿Entonces hay que escapar a la naturaleza y que la ciudad se bestialice? La ciudad no necesita a los poetas, el poeta no tiene ninguna labor educativa, no le interesan las buenas costumbres, etc.; los políticos, los sindicatos, etc. es de ellos. Si el poeta hace de la (des)unión el meollo de su arte hace más por la gente que si abomina del tráfico o critica la plusvalía del capital, son temas politicos y éticos, pero no poéticos. El poeta sólo tiene que descubrir la vida en sí mismo y en lo que lo rodea y cantarla; es (des)integración, es eros, existencia y es espíritu. La vida que es entrañamiento frustrado en alguna medida, ahí es donde necesitamos a los poetas, que nos

ayuden a descubrirnos desde el sentimiento, entonces nos profundizamos. Somos extraños con respecto al mundo, con respecto al eros y con respecto al espíritu, que siempre es carencia de lo otro con lo que me pueda integrar, al fin y al cabo siempre desunión; en el primer caso se trata de extrañamiento existencial o mundano, por eso en sus poemas en prosa Baudelaire le llama 'esplín de París', de su ciudad. Si estoy integrado no me siento extraño, pero el poeta no se adapta al mundo, no puede pero aunque pudiera no quiere porque entonces la representación mundana sustituiría a la libertaria intuición. "Extraviado en medio de este mundo feo, acorralado por la muchedumbre, soy como un hombre cansado cuyo ojo no ve, cuando mira hacia atrás, en los años profundos, sino desengaño y amargura" (36B); éste es consecuencia de aquél, son uno solo los dos. Del extrañamiento al desentrañamiento, no hay más que soledad, aquél le trajo a este, aquel es éste y con éste a veces sabe expresar aquél. El extrañamiento existencial originariamente es dual, se le llama también mundano pues se manifesta en la praxis, es el 'esplín de París' y de cualquier otra ciudad o mundo. "Esta afección que, más que el nombre de dolor, merece el de melancolia, manifiesta a su ojos una especie de toma de conciencia de la condición humana. En este esentido, el dolor es el aspecto afectivo de la lucidez... Esta lucidez, al aplicarse a la situación del hombre, le revela su exilio" (Sarte 79); su extrañamiento, lo cual implica una carencia de algo que en alguna ocasión se tuvo, por lo cual podemos decir que el extrañamiento es desentrañamiento; y así lo ve generalmente Baudelaire. El extramiento existencial es la base general sobre la que se asienta la poesía de Baudelaire: a veces se concentra en algún poema y otras constituye su fondo general. El desentrañamiento existencial puede ser anhelo o desarraigo; es anhelo en el poema 4:

"El poeta es lo mismo que este rey de los aires,
amigo de tormentas, burlador del arquero,
desterrado en el suelo, *entre el vil abucheo*,
sus alas de gigante le impiden caminar".

La escisión es: 'amigo de tormentas/ este vil abucheo', que se condensa en el ultimo verso. También es anhelo el 5:

"'*ven* a viajar en sueños
lejos de lo posible, de lo ya conocido' (...)
De entonces
data lo que se puede, ay, llamar mi herida"

La escisión que es de una recepción es la que le dice 'ven, ven' de dación impsible, o casi. El 10 es desarraigo:

"Mi alma es una tumba que recorro y habito"
¿Sabré hacer algún día
de la escena viviente de mi triste miseria
la labor de mis manos y el amor de mis ojos?"

La recepción es el arte o la vivencia mística. El 11 es desarraigo:

"¡Dolor, dolor! El tiempo nos devora la vida
y el oscuro Enemigo el corazón nos muerde
crece y se hace más fuerte con la sangre echamos".

La integración es el enfrentamiento con el Desarraigo mismo. En el 14 se ve claro el anhelo:

"La profética tribu de pupilas ardientes
se puso ayer en marcha, llevando a sus pequeños
sujetos a la espalda y ofreciendo a sus bocas
el caudal siempre a punto de sus pechos colgantes.
Los hombres van a pie, con su armas brillantes,
escoltando los carros donde yace su gente,
recorriendo los cielos sus ojos doloridos
por el pesar profundo de quimeras ausentes"

En el 59 le pregunta a la nueva amada:

"Cabe apagar el viejo y tenaz Remordimiento
que vive, se agita, se retuerce
y nos devora como el gusano al muerto" (...)

Pudo lograrlo con Jeanne:

"A veces vi en el fondo de un frívolo teatro,
por la vibrante orquesta enardecido,
a un hada que encendía sobre un cielo infernal
una aurora brillante y portentosa (...)
a un ser que sólo era claridad, gasa y oro
abatiendo, vencido, al enorme Satán".

Con lo cual se demuestra que el desarraigo erótico es vital comparado con el existencial. En el 61 el desentramiento existencial de la primera parte no puede mitigarse con la recepción materna de la segunda, por otra parte no alcanza a ser entrañable:

"Amo la luz verdosa de tus enormes ojos,
dulce y hermosa mía, mas hoy todo es amargo
y ni tu amor, ni el cuarto, ni el fuego del hogar
superan aquel sol que los mares copiaron"

En el 90 se juntan el desarraigo y el anhelo:

"Tengo terror al sueño, como un gran agujero (...)
El vértigo me acosa y mi espíritu envidia
la insensibilidad que es propia de la nada (...)"

El 91 es un enfrentamiento desarraigal con la totalidad:

"¡Océano, te odio!, tus saltos y tumultos
los encuentro en mi pecho; y esas risas amargas,
del hombre ya vencido, entre llantos e insultos
las oigo yo de nuevo en la risa del mar"

El 92 es el extrañamiento de la totalidad:

"¡La gentil primavera ha perdido su olor!
Y el tiempo me devora minuto tras minuto"

Baudelaire se valió de la ciudad para expresar su desentrañamiento y aquí es absolutamente innovador; como Kafka la hace expresar el afán suyo, ella no es más que medio; otro ejemplo preclaro: *El grito* de Munch en donde la ciudad es un coro materno cruel; si lo comparamos con Kichner, formalista expresionista, vemos la diferencia. En *Ulises* tenemos un agonista incardinado en su ciudad,

pero la obra consiste en la dialéctica él-ciudad-ella, la ciudad separándolos y juntándolos al final: un eros muy mediado. Nuestro poeta se dice "cantor de las voluptuosidades locas del vino y del opio" (30B); "los poemas que más le solicitaban que recitara los amigos eran "El vino del asesino", "A una mendiga perlirroja", "Delphine e Hyppoly" (Asselinau 94): nos lo imaginamos en un bar enardeciendo al personal con esos melodramas. El último Baudelaire, pues sus compañeros consideraban que *Las flores del mal* iban contra el padre, de ahí la profesión de satanismo, contra el mundo; pero había debajo soterrada otra poesía más importante por fundamentalmente materna, es decir, debajo de la poesía mundana había otra vital. Baudelaire se equivocó muchas veces, se hizo truculento y escandaloso, pero hizo de la ciudad símbolo de la vida, y aquí es donde su innovación es profunda. La feminidad del mundo que ahora se ha acrecentado con al acceso de las mujeres a la cultura, en este poeta la vemos desde el desentrañamiento. En esta línea está el 106, un poema hermoso dentro de su decadencia, en el que la ciudad es la protagonista: cambia de tal manera que deja al viandante como un cisne sin agua y

"con sus gestos de loco,
como los desterrados, ridículo y sublime,
roído de deseos"

En el 110 su amada es la Pena que lo lleva a la Noche, lo libra del acoso de la ciudad:

"Mientras la muchedumbre vil de los mortales,
fustiga el Placer, verdugo despiadado,
que a la fiesta servil va a cosechar pesares,
vamonos, Pena mía; cógeme de la mano.
Mira cómo se asoman los años fenecidos
al balcón de los cielos con ropas anticuadas."

El 111 consiste en un una progresión de desposeimiento. Comienza ferozmente

"la calle atronadora *en torno mi* gritaba"

como una madre hostil, después le presenta el amor; él se encandila y entonces ella se lo arrebata y lo deja de nuevo extraño y además robado, saqueado para siempre. El poema va desde la extrañeza del entorno a la presencia del amor y al bofetón de arrebatárselo, con el 'nunca más' poeano. La ciudad es la única poderosa, la que lo hostiga, la que le ofrece la felicidad para arrebatársela después. El poema alcanza su tránsito sólo en el primer terceto; hasta entonces la aparición de la mujer no es más tentadora que otras; cuando se la arrebatan es cuando él 'renace' extranalmente, porque entonces se le hace imagen de la madre imposible, sólo cuando se queda sin ella es cuando de verdad la ama. El poema es un proceso de perversión desde el extrañamiento mundano al desarraigo vital. La ciudad como una madre extraña en el que uno no es nadie. Este poema es tan extrañamente existencial como erótico.

En el 113 la feminidad terrible de la ciudad se alia con la noche para hacer el mal:

"Ya cae la noche bruja, del criminal amiga;
como un cómplice viene, con andares de lobo;

lento el cielo se cierra lo mismo que una alcoba
y los hombres inquietos se convierten en fieras (...)
Es la Prostitución quien se enciende en las calles,
como un gran hormiguero se esfuerza por salir;
por doquier abre vías (...)"

En el 122, cuando todo despertaba,

"dormían las rameras su sueño embrutecido
entreabriendo las bocas y con grandes ojeras"

Por último en *Epílogo* el desarraigo de la ciudad se convierte en escarnio de enamoramiento:

"Embriagarme quería de esa enorme ramera
que me rejuvenece con su encanto infernal.
Ya duermas todavía en los lienzos del alba,
pesada, oscura, enferma, o ya te pavonees
con los velos nocturnos bordados de oro fino,
¡te quiero, ciudad infame!"

La ciudad es hembra: tengo qque darme a ella y si no me aniquila la haré amorosa y receptiva; el dios con sus reglamentos es un criado suyo, el conserje; ella es la que manda. No admito ningún dios, ningún Padre: una Madre es mi diosa, puede llegar a ser terrible, pero sólo ella gobierna el mundo, yo soy la dación , ella me recibe con más o menos ardor y entre los dos hacemos tanto la vida como la muerte; no necesitamos ningún padre, quedan abolidos, eran unos zánganos, unos impostores, unos tiranos; ahora ya los hemos echado y sólo reina la madre, la hembra, la reina: el dios se ha desmoronado. Es más importante la integración materna que la paterna, pues con la primera puedes conseguir la segunda pero no al revés. La imagen de fracaso existencial mayor nos la producen los vagabundos, y su carencia es materna. El Romanticismo desarrolla el conflicto con el padre, también el Formalismo. Bauddelaire y nosotros, con la madre. Se ha pensado siempre que los problemas eran con el padre y por eso se ha hablado de pecado y de culpa: este pobre arte que tenemos es el resultado. Es más importante llevarse bien con la mujer de uno que con el jefe; separarse de la compañera es más traumático que que te despidan del trabajo. Yo prefiero una madre cruel a un padre autoritario, porque a la madre la considero mía, sé que puedo suplicarle y al final me concede lo que le pido, más o menos; en cambio el padre es lo extraño. Estamos muy traumatizados por el amenazante dios Padre, con el que estamos siempre en pecado; por eso es preferible hacer como Baudelaire, hacerse fiel de Satanás, así el pecado es ya tu morada y no tienes que culparte; pero esa solución es engañosa, el Padre sigue moralizándote y condenándote. Con él la dualidad que se establece es siempre mortal, en cambio con la madre puedes entrar en una dialéctica vital: le suplicas y acaba recibiéndote, entonces la integración crece hasta el gozo de la totalidad; con el padre estás siempre condenado. Además sólo es real la madre; Freud valoró más al padre, pero la madre es la que nos entraña desde el comienzo y se prolonga luego en el mundo; el padre es un espejismo, una mentira, no lo vemos por ningún sitio, sus prohibiciones son mentira. La madre impone a veces condiciones, pero con ella no pecas, si te

equivocas, o no sabes darte y no te recibe, pero modificas la dación y la alcanzas. Al padre no lo necesitamos para nada. Ella es la que nos pare y nos integra; el padre existía antes: era el que hacía las guerras, los trabajos duros y peligrosos, pero ahora hay máquinas que manejan tanto ellas como ellos. Existen hombres y mujeres, sí, pero la cultura es femenina y la madre que lo abarca todo. Es materno el hogar, la escuela, la ciudad y nuestro mundo civilizado.

"Me propongo enviarle próximamente - escribe nuestro poeta a Víctor Hugo en 1863- *Las flores del mal* (aumentadas) junto a *El espleen de París*, destinado a servirle de pareja. He intentado poner en estos libros toda la amargura y todo el malhumor de que estoy lleno" (*Cartas* 217). El esplín, el DRAE dice que es melancolía, tedio de la vida' vale para definir ese sentimiento que Baudelaire quería expresar en sus dos libros, que podrían haberse titulado: 'Esplín e ideal' el primero, puesto que casi todo lo añadido después de esos dos sentimiento, haría juego mejor con su compañero en prosa. El nomebre de 'Flores del mal' no fue un hallazgo de Baudelaire, se lo sugirió un amigo cuando lo fundamental de la obra hacía mucho tiempo que estaba realizado, fue lo que lo desvirtuó todo, porque hizo entrar en la obra lo satánico, que tanto éxito tuvo; era un titulo para la galería que condicionó la poesía posterior con el malditismo histriónico. Lo que queriá decir el primer Baudelaire cabe en ese término inglés y es a lo que nosotros le decimos 'desentrañamiento existencial', y este sentimiento es el que une a las dos obras. Pero en el comienzo del primero, el negativo esplín va junto al positivo ideal, y aquí ya sólo queda el negativo, por lo tanto podemos ver ahí un proceso de desarraigo: aquel esplín era más cercano del anhelo y éste del desarraigo; aquél no lo hemos analizado todavía, vamos a ver qué sucede en éste. Baudelaire justifica el paso de la poesía del verso a la prosa por razones formales. "¿Quién de nosotros no *ha soñado*, en su día más ambicioso, con el milagro de una prosa poética y musical, aunque sin ritmo ni rima, lo suficentemante flexible y contrastada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las *ondulciones del ensueño*, a los sobresaltos de la conciencia?" *(*363ª). En el verso erótico, que es el que domina en la parte central del otro libro, Baudelaire tomó como modelo de integración el coito, aquí siguiendo a su admirado Poe, el modelo es el soñar. Allí hay más drama, está todo más condensado aquí, donde se permite que vaya todo más deslabazado; allí además consiguió vencer su tendecia a tomar como guía la quieta pintura y no la dinámica música; es mucho más fácil esto que aquello por lo que lo consideramos fruto de la decadencia, en realidad el paso de la poesía a la prosa se produjo ya en la parte decadente de su obra principal, con largos poemas anecdóticos que son más prosa que estos, en donde a pesar de que en muchos no se encuentra más que análisis representativo hay algunas secuencias que tienen el movimiento de un buen verso libre; por lo tanto, también aquí podemos diferenciar los poemas vitales de los decadentes. Hemos visto que de los 50, 15 son vitales, por lo tanto están en los dos libros en una proporción igual de 1/3, que es una proporción alta. De estos 15 -1, 3, 6, 7, 12, 17, 18, 25, 31, 32, 33, 34, 36, 37 y 39- a nosotros nos interesan los que, de acuerdo con el título, hablan del desentrañamiento existencial, son 5. Hay que diferenciar el

extrañamiento solitario, que siempre fue territorio de la lírica, que se expresa en alienación y enajenación, del desentrañamiento en el que uno se encuentra mitad no completada, que tan bien ha expresado nuestro poeta en el eros, pero también puede ser mundano, como ya hemos visto. En esta obra este esplín está mejor determinando y es más radical que en la otra. El primer poema nos habla de anhelo existencial; *El extranjero*, no ama ni a su padre ni a su madre ni a su hermano ni a su hermana; que no le preguntan por su mujer, lo cual quiere decir que aquí el eros no cuenta:

> • ¿Pues qué amas entonces, raro extranjero?
> • Amo las nubes... las nubes que pasan... allá arriba., allá arriba, las maravillosas nubes".
>
> Lo lejano, lo inmenso, lo inalcanzable que expresa el anhelo, ya no erótico sino general, que lo abarca todo.

El confieor del artista es un poema en verso libre en el que hay primero una obertura en la que se condensa lo que va a venir después que es primero la entrega 'a la inmensidad' del anhelo; luego hay una transición en la que se intenta su explicación que demuestra que el poeta no sabe exactamente lo que esta viviendo y expresando, dice "la energía aplicada al deleite produce un malestar y un auténtico sufrimiento"; no haría falta ninguna explicación, pero si hubiera que dar alguna pista al entendimiento habria que decir que el motivo de que el placer del comienzo se transforme en sufrimiento es que el anhelo es por naturaleza insatisfactorio, se ve muy bien en el eros, y por eso tiene siempre dentro de sí el desarraigo, es lo que viene a continuación:

> "Y ahora me consterna la profundidad del cielo; me exaspera su limpidez. La insensibilidad del mar, la inmutabilidad del espectáculo me sublevan... ! Ay! ¿habrá que sufrir eternamente o *huir eternamente* de lo bello? ¡Déjame, naturaleza, hechicera despiadada, rival siempre victoriosa¡ ¡Deja de tentar mis deseos y mi orgullo! El estudio de lo bello es un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido".

En *El bufón y la Venus* se pasa del anhelo de él al desarraigo de ella, que él considera la causa de su desgracia; tiene además la cualidad del escarnio; el protagonista

> "vestido con un ropaje chillón y ridículo, con la cabeza cubierta de cuernos y cascabeles, acurrucado junto al pedestal, alza los ojos llenos de lágrimas hacia la inmortal Diosa.
>
> Y dicen sus ojos: 'Soy el último, el más solitario de los seres humanos, privado de amor y de amistad, y muy inferior en esto al más imperfecto de los animales. Sin embargo también estoy hecho para entender y sentir la Belleza inmortal! ¡Oh, Diosa, apiádate de mi tristeza y de mi delirio.
>
> Pero la implacable Venus mira no sé qué a lo lejos con ojos de mármol".

¡Ya!. trata de un viaje en un barco del que todos quieren bajar:

> "Sólo yo estaba triste, inconcebiblemente triste. Como un sacerdote a quien le arrebataran su dios, no podía, sin

> expererimentar una desoladora amargura, desprenderme de aquel mar tan monstruosamente seductor".

El desentrañamiento existencial se determina más en *Las vocaciones*. Se trata de una pieza musical en cuatro momentos, en los que se pasa del deseo al anhelo y al desarraigo. Cuatro niños cuentan sus experiencias, y uno desea el mundo ideal que vio en el teatro, el otro anhela espiritualmente a un dios que ve en las nubes, en el tercero se trata de anhelo erótico: durmió con la criada y se pasó la noche acariciándola; en todos ellos se relaciona el desentrañamiento con la infancia, pero el cuarto niño es desgraciado:

> "mi tutor es demasiado avaro; Dios no se preocupa de mí ni de mi aburrimiento (...) A menudo he pensado que me encantaría caminar siempre hacia adelante, sin saber adonde, sin nadie que se preocupase por ello, y estar viendo continuamente nuevos países. Nunca me siento a gusto en ningún sitio".

Se trata del poeta mismo en su infancia; aquí Baudelaire se confiesa con una profundidad tal vez que no haya hecho nunca:

> "El aspecto poco interesado de sus otros compañeros me hizo pensar que aquel pequeño era ya un *incomprendido* (sub aut). Le miré con atención; tenía en los ojos ese no sé qué precozmente fatal que suele no despertar simpatía, pero por una extraña razón suscitaba la mía, hasta el punto de que por un momento se me ocurrió la extravagante idea de que quizás tuviera un hermano sin saberlo."

Parece que está hablando de su discípulo Rimbaud, que despreciaba el eros pero era enteramente de este extrañamiento. 'Lo desconocido' que buscaba este poeta no era 'lo nuevo' del final de *El viaje*, es decir, el formalismo, sino sanar del mismo esplín que este niño; por eso es probable que se le haya malentendido al no considerar el origen de sus hallazgos formales en este fondo. Es el poeta de las incesantes escapadas, primero por Europa y después por Asia y África; regresaba al hogar para tomar aliento y seguía escapando, al principio buscando 'lo desconocido', pero después ya sin ninguna búsqueda, sin ningún norte, hasta la extenuación. De esta manera es aquí donde el esplín baudeleriano diferencia esta actitud de la de los poetas 'malditos'; Verlaine considera a Rimbaud de los suyos, pero no está en lo cierto, él desciende del satanismo baudelairiano, y Rimbaud de su desentrañamiento existencial; aquello es paterno y mundano y esto materno y por lo tanto vital; allí estaba la farsa y aquí la verdad.

IV. NERVAL

Para ayudarnos a comprender el desentrañamiento erótico de Baudelarire vaos a ver el de su amigo Nerval. Éste es el comienzo de *El desdichado*:

"Y soy el Tenebroso, -el Viudo,- el Sin Consuelo,
Príncipe de Aquitania de la torre abolida:
Mi única *Estrella* ha muerto, -mi laúd constelado
También lleva el *Sol negro* de la melancolía"(sub sut).

Se trata de una versificación complicada y narcisista; parece que el sentimiento dominante es el anhelo, veámoslo en su novela *Sylvie*, "uno de mis mejores relatos"(*Aur 433*). La obra trata de la lucha que el agonista mantiene entre un eros irreal y otro real, que busca como salvación. El protagonista se halla preso desde hace un año del amor por Aurelia, una actriz con la que nunca ha hablado y de la que nada sabe, pero que ve todas las noches en el teatro. "Me sentía vivir en ella, y ella vivía sólo para mí. Su sonrisa me llenaba de una beatitud infinita; la vibración de su voz tan dulce y sin embargo de timbre vigoroso me hacía estremecerme de alegría y de amor"(625). La amaba sin la esperanza de ser correspondido, pues "uno de mis tíos… me había prevenido de que las actrices no eran mujeres, y la naturaleza había olvidado darles un corazón"(266). "Es una imagen lo que persigo, nada más"(268), pero ¿de quién? "Gerard Nerval, que apenas conoció a su madre, prematuramente fallecida… (se halla) en constante peregrinación por los caminos del mundo y por los de la fantaasía, *un intento inconsciente de busca a la madre en la lejanía"(*Rof *Viol* 118 sub aut). Para él la misión del escritor es *analizar sinceramente* lo que experimenta en las graves circunstancias de la existencia" *(*26); por eso éste es un relato esencial, porque intenta llegar al fondo de su experiencia erótica, que es el desentrañamiento primordial vivido desde el presente. El arte les vale a los desentrañados no para regresar al entrañamiento materno sino para sustituirlo, que es también la misión del eros. La madre de un poeta es su arte, como decía Jesús del espíritu (Mt 12 50); el poeta halla una recepción similar a la materna, y lo mismo el místico. Por eso Nerval con esta obra logra detener su andadura hacia la locura, por la creación misma y por el argumento del relato, en el que plantea su propia situación, la de un amante que intenta salir de las garras del anhelo y entrañarse dualmente. Si hubiera continuado creando obras como ésta probablemente no hubiera enloquecido. Nueve años más tarde ya internado, escribe Aurelia., que también le ayudó, pero entonces ya no puede salir del eros unal. La amada se le escapa y a veces es hostil, pero él consigue suplicarle, rezarle y llorar, y contiene así la locura y sale restablecido; si es capaz de sentirse recibido por ella, es porque lo ha sido en su infancia con la que hizo de madre suya. *Sylvie* está formada por un primer eros entrañal en la infancia perdido por una escapada hacia el anhelo,y tres intentos posteriores por recuperarlo. El tiempo es el pasado y el anhelo es presente; el origen no es pasado, en una planta: brotar no es pasado, las primaveras no son pasado, una tras otra. El anhelo no sabe del pasado; sin embargo Nerval va al pasado a buscar la salvación: Sylve le salvará de Aurelia, pero no sucederá, lo apresa más con Adrienne, siempre que vuelve atrás queda más cogido, al fin decide romper hacia delante: se declarará a Aurelia, pero la lleva también al pasado y se le

rompe este amor y se queda definitivamente preso de la mujer que iba a ser su liberación. El pasado es la tierra de su infancia y el presente Paris. Para liberarse del anhelo del presente se va al desarraigo del pasado: Adrianne. La salvación en el pasado es cárcel, en el pasado no la hay. Está condenado a regresar al pasado, que al fin lo apresa. El pasado es una sierpe, Sylvie es la trampa: quiere hacer presente aquel pasado, pero al lado está el dragón. En el pasado reina Adrianne, que devora a Sylvie, que devora a Aurelia. ¿Y de qué es símbolo? Es la figura de la madre extraña, es la añagaza de su propio desentrañamiento. Rof dirá que es la madre que no lo quiso y él busca.

> "Yo era el único niño en esa ronda, a la que llevaba a mi compañera, muy joven todavía, Sylvie (...) Yo no amaba a ninguna otra, no veía a ninguna otra, ¡hasta entonces! (...) Mientras (Adrianne) estaba cantando, la sombra descendía de los grandes árboles, y el claro de luna naciente caía sobre ella sola, aislada de nuestro círculo atento.-Se calló, y nadie se atrevió a romper el silencio. El césped estaba cubierto de débiles vapores condensados, que desplegaban sus blancos copos encima de las puntas de las hierbas. Creíamos estar en el paraíso. Me levanté por fin, corriendo hacia el arriate del castillo, donde se encontraban unos laureles, plantados en grandes jarrones de mayólica pintados en camafeo. Traje dos ramas, que fueron trenzadas en cororona y anudadadas con una cinta. Posé sobre la cabeza de Adrianne ese adorno, cuyas hojas lustrosas destellaban sobre sus cabellos rubios bajo los rayos pálidos de la luna. Se parecía a la Beatriz de Dante que sonríe al poeta errante por las lindes de las santas moradas (...) No habíamos de volverla a ver, pues al día siguiente volvió a un convento donde era interna. Cuando regresé junto a Sylvie, me di cuenta de que lloraba (...) La figura de Adrienne sola quedó triunfante" *(*270)

Éste es el centro de la novela, en donde se muestra en todo su esplendor el mortuorio e intemporal anhelo, es el antecedente del enamoramiento de la actriz del que ahora quiere liberarse por intermedio de Sylvie. A continuación recuerda la boda simbólica con ella, es lo más nostálgico, porque inevitablemente es lo que él va a echar a perder; el matrimonio ritual, vestidos los dos con ropas antiguas ante una vieja tía, es como si los consagrase:

> "La buena anciana no pensó ya sino en acordarse de las fiestas propias de su boda. Encontró incluso en su memoria los cantos alternados que se usaban entonces, se respondían de un extremo a otro de la mesa nupcial, y el ingenuo epitalamio acompañaba a los recien casados al irse a casa después del baile. Nosotros repetíamos esas estrofas tan sencillamente ritmadas (...) éramos el esposo y la esposa durante toda una bella mañana de verano" *(*284).
>
> Ha pasado el tiempo; ahora él quiere retornar, piensa que hallará en ella la salvación:

"De pronto, pensé en la imagen vana que me había extraviado tanto tiempo.

- Sylvie- le dije-, detengámonos aquí, ¿quiere? Me eché a sus pies; confesé llorando cálidamente

mis irresoluciones,

mis caprichos; evoqué *el espectro funesto* que atravesaba mi vida.

- ¡Sálveme! añadí-, vuelvo a usted para siempre. Volvió hacia mí su mirada enternecida...

En ese momento, nuestra conversación fue interrumpida por violentas carcajadas" (288).

El anhelante haciendo promesas que no puede cumplir causa risa. Puede decirse que la obra es un proceso de vampirismo por el que una madre terrible figurada por la monja y la actriz van apartando al agonista de la amada y dejándolo desarraigado, con la condición de decir que esa madre extraña es sólo expresión del desentrañamiento propio, es él quien la forja como símbolo de su estado. Él intenta desesperadamente conjurar este demonio:

"Llevé a Sylvie a la sala misma del castillo donde había oído cantar a Adrienne.

¡Ah, déjeme oírla! -dije-, su voz querida resuene bajo estas bóvedas y destierre el espíritu que me atormenta, ya sea divino o bien fatal! - Ella repitió las palabras y el canto después de mí:

'Anges, descendez promptement
Au fondo du purgatoire..."

Pero en lugar de liberarse se encierra más; le pregunta por ella y se entera de que "la cosa acabó mal" (296). Después sabe que Sylvie ahora está comprometida, y entonces ve que no le queda otra alternativa que enamorar a la actriz. Vuelve a París. "Hacia las ocho estaba sentado en mi palco acostumbrado" (300). Pero cuando ya ha logrado interesarla y su eros es ya dual, el anhelo lo vuelve con Adrianne, sobre la cual escribe un drama y hace que la actriz lo represente en el mismo lugar en el que conoció Adrianne. Antes había dicho:

"¡Amar a una monja bajo la forma de una actriz...!, ¡y si fuese la misma! -¡Es para volverse loco! Es un empuje fatal en lo desconocido que nos atrae como el fuego fatuo que huye sobre los juncos de una agua dormida...(272).

El anhelo de Nerval es un cerco de muerte; él lucha para arraigarse, pero no lo consigue, ¿anhela aquel primer entrañamiento? No, 'anhela' quiere decir no se integra eróticamente. Se sintió cogido por Aurelia y buscó la salvación en Silvia, pero cuando se va a comprometer con ella no puede; vuelve entonces a la actriz, a la que logra interesar, pero ella se da cuenta de que el amor de él es un espejismo, viene a decirle: 'usted no me ama, usted sólo me anhela'. El anhelo es suficiente para su ficción con Adrianne, pero no para una mujer real, por eso se queda solo. Cuando Aurelia lo rechaza no se ve que sufra excesivamente, se sorprende de que ella diga que su sentimiento no es amor, pero lo acepta . El autor remata la obra con una carcajada de Sylvie cuando él le sugiere que Aurelia y Adrienne son la misma persona, y lo que habia comenzado con su

llanto acaba así en escarnio, al darse cuenta también ella de que en él no hay más que anhelo. Y es que esta obra tiene algo de quijotesca, ese contraste entre realidad y ficción le da un aire muy moderno; su grandeza traspasa y mezcla la ficcion y la realidad. Concluye con una visita a Sylvie casada y con dos hijos:

> "La sonrisa ateniense de Sylvie ilumina sus rasgos encantados. Me digo:
>
> 'Aquí estaba la felicidad; sin embargo...
>
> La llamo a veces Lolotte, y ella me encuentra un poco de parecido con Werter, menos las pistolas, que ya no están de moda".

Nerval quiere saberse desentrañado y aceptarlo. Por eso desecha la solución de las pistolas, porque la obra es precisamente para no suicidarse, por eso es una obra vital, porque pretende conocer y aumentar la vida, pero nos da un final provisional, puesto que la obra es autobiográfica y su verdadero final es el suicidio del poeta y entonces se parece más a Werther. Esta obra es un cántico nostálgico a la pérdida del amor; en el presente estoy cogido en una trampa y en el pasado busco la solución: de Aurelia a Sylvie, pero allí reaparece Adrienne que es todavía una cárcel mayor; entonces ya que con Sylvie no se puede, se decide a regresar al presente: hacerle el amor a Aurelia, pero una.vez esablelcida la relación la anhela también con Adrianne, y se acaba. El relato es el proceso del anhelo de Aurelia al de Sylvie por intermedio de Adrienne. Nos dice que el anhelo es una cárcel y es imposible salir de ella. Aquí no aparece para nada la madre, cumplió su misión en la infancia y ahora no tiene ningún papel. ¿Se trata de anhelo o de desarraigo? Con Aurelia y con Sylvie es una impotencia, imposibilidad entrañal, eros unal: anhelo, pues el desarraigo es oposición o huída. Pero aquí se trata de una aspiración estática e imposible; parece anhelo, pero es desarraigo:

"La que yo sólo amé me ama tiernamente:
es la Muerte –o la Muerta (...)
¡La Santa del Abismo es más santa a mis ojos!".

V. *Revolución anhelar baudeleriana.*

Lo primero de todo es el (des)entrañamiento; nada lo subyace, el yo es su fruto, se expresa en el anhelo y el desarraigo. Esto es igual para todos, sólo los poetas tienen la facultad de expresarlo. El desentrañamiento es mío, la humanidad comienza en él; en el principio no es ninguna sustancia sino una relación, porque la vida es desde su origen (des)integración. Con respecto al anhelo como el infante no se entrañó suficientemente tiene ahora esa sed que no se le apaga, pero en él hay algo que poseyó en mayor o menor medida, la totalidad con la madre y en general: la inconsciencia, la confianza. Se tuvo y ahora de adulto se encuentra uno enajenado y alienado y echa de menos aquella vivencia. Unos más otros, a algunos les resulta muy difícil subsistir, la existencia actual que les parece un laborar estúpido. ¿Por qué fueron muy felices entonces o porque no colmaron su necesidad y quedaron ansiosos ya para siempre? *Anhelan* porque no se realizaron del todo, además está la *nostalgia*, pero eso no atormenta; no hay que confundir estos dos términos, son más bien opuestos, aunque se suelan dar juntos. Se tiene nostalgia de aquella totalidad aunque tuviera deficiencias, pues entonces el infante no se daba cuenta; en cambio se ha quedado dañado de anhelo por la imposibilidad propia, que continúa y además está condicionada por aquella primera experiencia. Podemos atisbarlas juntas en "una composición temprana, ya Prarond, aseguró Baudelaire, se lo había recitado en 1834 (a los 13 años): 'Aún no he olvidado, cercana a la ciudad,/ nuestra blanca mansión, pequeña más tranquila (...) *el sol, en el crepúsculo*"(Pich 73); ya entonces se ponían aquellos hermosos soles. Desde entonces le gustará pintar 'los mágicos colores de los soles ponientes de antaño"(706B). Esta imagen será siempre en su poesía, anhelar; el anhelo es en el ocaso porque entonces se junta lo que en el poeta está separado. El sol se pierde esplendoroso en la mar o en la tierra y muere, hay una parte positiva y otra negativa: desentrañamiento. Le escribe a su madre: "Hubo en mi infancia una época de amor apasionado por ti; escucha, y lee sin temor. Nunca te he dicho tanto sobre esto. Recuerdo un paseo en coche ; salías de un hospital donde habías estado ingresada, y me mostraste, *para probarme que habías pensado en tu hijo*, dibujos a pluma que habías hecho para mí. ¿No crees que tengo una memoria terrible? Más tarde, la plaza de Saint André-des-Arcs y Neuilly. ¡Largos paseos, ternura perpetua! *Recuerdo los andenes muy tristes en la tarde*. ¡Ah! Para mí ése fue el buen tiempo de las ternuras maternales"(165). En esta confesión en la que Baudelaire rememora su unión primordial hay atisbos de esa insaciabilidad: 'para probarme'; la 'memoria terrible' trata de la actual, pero 'los andenes muy tristes en la tarde' pertenece a la de entonces, sin embargo no impide que haya sido 'el tiempo de las ternuras maternales'. Por lo tanto me parece que se confirma la idea de que el anhelo no es incompatible con la nostalgia. Sigue la confesión: "Yo estaba siempre viviendo en ti; eras únicamente para mí. Eras a la vez un ídolo y una camarada. Quizá te sorprendas de que pueda hablar *con pasión* de un tiempo remoto. Yo mismo estoy *sorprendid*o", porque hay en su alma un volcán que creía apagado y le sale cuando evoca aquellos tiempos; esa es la pasión preciosa con la que creaba sus poemas eróticos y al mismo tiempo entrañales. Hay en lo anterior una alusión a

la llegada del advenedizo: 'eras únicamente para mí', pero no es aquí cuando se produjo la famosa fisura: "Baudelaire era un alma muy delicada, muy fina, original y tierna pero femenina y débil que se habría agrietado en el primer choque con la vida" (en Pich 162); nos lo confirma el interesado: "Creo que mi vida ha estado dañada *desde el comienzo*, y lo está para siempre" (Cartas 76). El desentrañamiento se realiza en los tres primeros años, y el padrastro llegó a los seis; sabemos que el problema estaba con la madre, porque continuó una vez muerto. Condicionó su vida y su obra, pero no necesariamente para peor; lo alejó de la madre, pero el anhelo eso es lo que necesita para mantenerse; la cercanía le es dolorosa y la convierte en desarraigo. Cuando le murió el marido, el hijo le prometió a la madre que viviría con ella y sin embargo se pasó los dos últimos años en Bruselas, no existía ninguna razón para su permanencia en esa ciudad que odiaba, estaba allí solo y enfermo porque así tenía el alejamiento que su anhelo le pedía. En 1861 escribe: "He vuelto a mi vieja idea de instalarme en Honfleur de manera difinitiva" (158), y dos años y medio después: "No puedo volver a Honfleur sin haber hecho cancelar mis deudas literarias o al menos recupersar el hábito permanente de trabajar". Hay preciosidades en este alejamiento, le escribe desde Bruselas en 1865: "Me gustaría tener tu retrato (...) pero con la levedad de un dibujo" (252). Como Nerval, ama la distancia, sólo él sabe recuperar con el eros el entrañamiento primordial. El desentrañamiento erótico se produce en el paso del uno al otro. Cuando el amante no ha podido superar a la madre, la anhela con la amada, lo hemos visto en Nerval, o se vale de ésta para anhelar aquélla; el anhelo es siempre de la madre en perjuicio de la amada, puede ir desde el caso extremo de Nerval al más moderado de Baudelaire, pero siempre se refiere a la madre que suplanta a la amada. De dos maneras, una suave haciendo maternal a la amada: "Dormía a pierna suelta, cobijado en su pecho/ cual apacible aldea al pie de una montaña" (20ª); o otra fuerte como imposibilidad a lo Nerval: "Soy tan bella, mortales, como un sueño de piedra" (18ª).¿Y cómo de esta dificultad puede nacer la creación? Es una sustitución, el poeta compensa esa carencia con la belleza: expresa su carencia, con lo cual se desahoga y adquiere otra integración, además le da una obra. El desentrañamiento lo constituyó como poeta, y el eros le dio la oportunidad de expresarlo. Aquí esta la grandeza de Baudelaire, en el eros no se limitó a la amada, la amada la valió para expresar también el entrañamiento primero, con lo cual el eros adquiere grandeza puesto que comprende así toda la existencia del poeta juntando en una las dos amadas. Nadie amó a ninguna mujer más que a su madre, pero la olvida, el amor actual tapa aquél; en Baudelaire éste revive el antiguo, en lugar de potenciar el erótico potencia el primordial. El anhelo tiñe toda la creación de Baudelaire pero sólo asoma vagamente en su teoría: "He dado con la definición de lo Bello -de mi Bello. Es algo ardiente y triste, algo un tanto impreciso, deja en libertad la conjetura... El misterio, *la añoranza* son también caracteres de lo Bello... no pretendo que la Alegría no sea susceptible de ser asociada a la Belleza, pero afirmo que la Alegría es uno de sus adornos más vulgares; mientras que *la melancolía* es, por decirlo de algún modo, su ilustre compañía, hasta el punto de que no puedo considerar... un tipo de Belleza en el que no aparezca la *Desgracia*" (23B). Baudelaire sabía del origen

materno de su desentrañamiento erótico, puesto que aparece en sus poemas y sin embargo no habla de ello jamás, por eso no pertenecía a lo que oficialmente se pensaba, o tal vez lo avergonzaba. "Halla en cada realidad una insatisfacción cuajada, un llamado a otra cosa, una trascendencia objetivada" (Sartre 148), pero ello como anhelo; llamarle 'insatisfacción' es cortarle las alas, el insatisfecho es sórdido; se mueve entre pequeñeces, es mundano y además sólo se tiene en cuenta lo negativo; el anhelo en cambio es también creador. Sartre interpreta así el anhelo baudeleriano: "Su deseo más caro es Ser, como la piedra, la estatua, en el reposo tranquilo de la inmutabilidad... Hace del presente un pasado disminuido para poder negar su realidad... El valor pertenece al pasado sólo porque *es* y si el presente ofrece alguna apariencia de belleza o de bondad, la obtiene del pasado, como la luna obtiene la luz del sol" (141). Confunde el anhelo con el pasado; el anhelo es lastre, soledad, pero es tanto pasado como futuro; y por otra parte, este pasado es precisamente 'eternidad'; no es definitiva, etc., todo lo contrario de lo que él dice. "Una cosa es *significante* para Baudelaire cuando es *porosa para cierto pasado* y excita al espiritu a superarla hacia un recuerdo. Perfumes, almas, pensamientos, secretos: palabras designan el mundo de la memoria"; con lo cual Sartre pasa de Baudelaire a Proust. El entrañamiento primordial está en el presente actual; todo mi pasado, mi historia han hecho lo que soy ahora. No hace falta volver al pasado, lo tengo incorporado; soy A porque he sido B; pero 'no he sido (des)entrañado, lo soy; es presente; es como el se compra una gabardina y vas con ella puesta. Nadie me lo cambiará: es presente y es futuro más que pasado. Y esta presencia es lo que sabe expresar muy bien Baudelaire en sus poemas anhelares. No es que el eros le traslade al pasado, es que el eros se ancha y ahonda entrañalmente. Y no sabemos si estamos allí o aquí, porque estamos en los dos sitios al mismo tiempo; ¿se refiere a la madre o a la compañera? Anoche influido por este poeta soñé que yo estaba besando a mi madre en los labios de mi mujer. El pasado sustituye al presente pero el desentrañamiento es uno, pasado y presente. A veces nos parece que Sartre está diciendo lo mismo que nosotros: "Está *lejos*, más lejos ya que la India o la China', y sin embargo nada está más cerca: es el ser más allá del ser..."; pero Baudelaire se refiere a "aquel verde *edén de los amores infantiles"*(71ª), por lo tanto se trata de anhelo. "Baudelaire lo confiesa varias veces: el ideal del ser, para él, sería un objeto que existiera en el presente con todos los caracteres del recuerdo: 'El pasado -decía en *L'art romantique*-, conservando siempre lo picante del fantasma, recobrará la luz y el movimiento de su vida y se hará presente. Y en *Les fleures du mal.* 'Encanto profundo, mágico, con el que nos embriaga/en el presente *el pasado restaurado'* (41 2ª); pero el poema continúa:

> "Hondo y mágico hechizo donde embriaga
> *¡el pasado redivivo en el hoy!*
> Así el amante en un cuerpo adorado
> coge la *fina flor de los recuerdos* (...)

No se trata pues ni de pasado ni de ningún objeto, eso es Proust; Baudelaire habla exclusivamente de eros y en él halla '¡el pasado redivivo en el hoy!', además con la sorpresa que muestran estas exclamaciones; y a continuación

explica que así el amante se vale de la amada para alcanzar 'la fina flor de los recuerdos', nosotros creemos que es la infantil maternal. También Proust habla de hacer presente el pasado, la sensación le lleva al sentimiento y de esta manera quiere evitar la representación enemiga del arte. Establece una relación entre dos sensaciones, una de ellas actual y la otra perdida en la infancia, aquélla me hace revivir ésta: "En cuanto reconocí el trocito de magdalena mojado en la tila que me daba mi tía (...) al punto la vieja casa gris (...) y la buena gente del pueblo y sus pequeñas casitas y la iglesia y todo Combray y los campos de alrededor, todo eso que está tomando forma y solidez ha salido, ciudad y jardines, de mi taza de te" (I 45). Hay tres elementos: la magdalena actual, la antigua y el pueblo, y lo primero no pudo alcanzar lo tercero sin una cierta 'correspondencia' que es lo segundo. Proust compara esta exposición con la de Baudelaire, de esta manera: "Una de las obras maestras de la litertura francesa, Sylvie, de Gerard de Nerval, tiene, igual que el libro de las *Mémoires d'Outre-Tombe* en relación a Cambourg, una sensción del mismo género que el sabor de la magdalena y 'el gorjeo del tordo'. En Baudelaire, por último, estas reminiscencias, más numerosas todavía, son con toda evidencia menos fortuitas y por consiguiente, en mi opinión, decisivas. Es el poeta mismo quien, con el mayor cuidado y pereza, busca voluntariamente, en el olor de una mujer por ejemplo, de su pelo y de su seno, las *analogías inspiradoras* capaces de evocarle 'el azur inmenso y redondo' y 'un puerto lleno de llamas y de mástiles" (3 796). Pertenecen a los poemas *Perfume erótico* y *La cabellera* respectivamente; en estos dos poemas el poeta quiere señalar el contraste entre el eros ardoroso actual y un sentimiento de paz y lejanía que lo contraste; en el primero:

"Si en otoño una noche, con los ojos cerrados (...)
aspiro los aromas de tus ardientes pechos (...)
una isla (...)
veo un puerto (...)
con cantos marineros".

Es como si lo segundo serenase y profundizase lo primero; el eros sin el anhelo sería pequeño y sórdido; no se regala con él, lo dice escuetamente y se extiende en las imágenes entrañales. En *La cabellera* todavía en mayor medida, el eros se engendra en el entrañamiento primordial, lo ancha y ahonda:

"Oh perfume cargado de indolencia (...)
esta noche pueblen la oscura alcoba (...)
los recuerdos que duermen en esa cabellera (...)"

Pero estos 'recuerdos' no pertenecen a la amada, son

"la languidez del Asia y el ardor africano,
todo un mundo distante"

es decir, son el anhelo.

"Fuertes trenzas, llevadme como ola irresistible!
Albergas, negro mar, un sueño desbordante
de velas (...)"

Ahora vienen los dos amores bien diferenciados:

"Hundiré mi cabeza ansiosa de embriagarse

en ese mar oscuro *donde se esconde el otro (...)"*

De nuevo los dos, éste para aquel:

"Azulados cabellos, pabellón de tinieblas,
me devuelves inmenso el azul de los cielos" (B)

y al final hallamos el triunfo total del primer amor:

"¿Pues no eres tú el oasis y el odre de mis sueños
donde bebo con ansias *el vino del recuerdo*?"

Chateaubriand es ejemplo preclaro de masculinidad: "Nací noble. He sabido sacar provecho de mi nacimiento, he conservado ese firme amor a la *libertad* que es el patrimonio principal de la aristocracia" (15); es por lo tanto lo contrario de Proust, para quien lo más importante era "la necesidad de ser acariciado y mimado mucho más que la necesidad de ser admirado"(en LXXX); la masculinidad como *aristocracia* y la feminidad como amor. Éste es su fragmento citado: "Me sacó de mis reflexiones el gorjeo de un zorzal encaramado en la rama más alta de un abedul. Al instante... olvidé las catástrofes de que acababa de ser testigo, y, súbitamente transportado *al pasado*, voví a ver aquellos campos donde tan a menudo oí gorjear al zorzal... El canto del pájaro en los bosques de Combourg me mantenía en una felicidad que yo creía poder alcanzar; el mismo canto en el parque de Montboissier me recordaba unos días perdidos en pos de esa felicidad inalcanzable" (100); así pues, el sentimiento que le produce es de nostalgia. El pasaje citado de nuestro amigo Nerval, por el que se sumerge en el pasado para salvarse del presente, es éste: "Mi mirada recorría vagamente el periódico que tenía todavía en la mano, y leí estas dos líneas: *'Fiesta del ramillete provinciano*. Mañana, los arqueros de Senlis deberán devolver el ramillete a los de Loysy'. Estas palabras, muy sencillas, despertaron en mí toda una nueva serie de impresiones: era *el recuerdo* de la provincia olvidada desde hacía mucho tiempo, un eco lejano de la fiesta ingenua de juventud (...) Toda mi juventud volvía a desfilar por mis recuerdos" (269). Aquí para pasar del presente al pasado el medio es la noticia en un periódico; por lo tanto el cómo no importa: es igual que sea una sensación o una representación, lo que importa es el paso del ahora al ayer, de los afanes actuales a la inocencia de la niñez; es una vuelta al paraíso de la infancia. Sigo siendo adulto, pero vuelvo a sentir como entonces. Las correspondencias de Chateaubriand y de Proust son las mismas: una sensación actual me lleva a otra de la infancia y me incorpora inmediatamente a aquella época. Es igual que llegar a la infancia por el camino de Chateaubriand que por el de Nerval: se alcanza lo mismo; en cambio en Baudelaire llegar por la sensación es llegar al mismo contacto de los *cuerpos desnudos*, es una llegada más íntima y por lo tanto un eros más hondo. En Proust también la sensación tiene que dar el paso a la representación, es sólo un vehículo, luego se encuentra con el pueblo y ya la sensación no tiene ningún cometido; en cambio en Baudelaire las sensaciones con la amada le llevan a lo más íntimo del entrañamiento con la madre y ahí puede permanecer con el eros pues su culminación es el coito que es todo él sensación. Por lo tanto la correspondencia de Baudelaire es esencial, originaria y original, pues *nadie la había hecho antes*; la de Proust en cambio otros muchos la han sentido y no ha sido nunca más que algo secundario que, salvo en el primer momento, no

cambia en nada el recuerdo. Hay tres elementos: la sensación actual, la antigua y el mundo en el que me sumerje. La 'analogia inspiradora' es la intermediaria, yo 'análogo' esta experiencia con aquella y me traslado inmediatamente a un sentimiento antiguo. Pero en Nerval no es necesaria porque no hay más que dos elementos: la representación en el periódico lo es de la fiesta de su juventud; esta representación lo es de aquella vivencia, y entonces no voy a ella súbitamente como en los dos casos anteriores, por eso él se va calentando lentamente hasta que decide plantarse allí. Chateaubriand y Proust, a continuación de su descubrimiento se ponen a escribir sobre aquel tiempo, y les ayuda esta primera impresión para hacer vital el relato, pero es Nerval, a pesar de que su comienzo fue representativo quien se mete del todo a bracear en el pasado con sus propios brazos, y el relato no es más que conscuencia; por lo tanto lo más importante no es el comienzo sino a lo que se va llegando. En cuanto a la exposición que hace Proust de la experiencia baudeleriana, me parece deficiente porque, lo primero de todo, no se trata de un asunto de la voluntad; también porque no se trata sólo de 'una mujer' sino de la mujer amada. Proust es formalista y no sabe del fondo como causa; intenta sustituirlo po sus 'analogías inspiradoras '. A mí me parece que entre el aroma de los pechos de la amada y los barcos en el puerto se halla también algo análogo antiguo: lo que más se parece al eros actual es el primordial, que es lo que le ha dado origen, y en él el anhelo siempre nos habla de lejanías, y es lo que le permite a Baudelaire relacionar el eros actual con otra vivencia más clara, más ancha, más total. Hay así también aquí tres elementos, uno de ellos oculto, y los otros dos sólo se pueden relacionar mediante él; la correspondencia 'pechos de la amada'/ 'barcos en el puerto' sólo puede realizarla la vivencia primordial; sin ella es imposible pasar de lo uno a lo otro. En el párrafo citado de Proust el Narrador añade: "Iba a intentar acordarme de las piezas de Baudelaire *en cuya base hay una sensación así traspuesta*, para acabar de situarme de nuevo en una filiación tan noble, y darme con ello la seguridad de que la obra ya no vacilaría en emprender merecía el esfuerzo que iba a dedicarle, cuando llegado al pie de la escalera que descendía de la biblioteca, me encontré en el gran salón y en medio de una fiesta" (796). Si hubiera podido seguir buscando poemas anhelares eróticos analexos de Baudelaire que se valen del símbolo como los anteriores, siguiendo hacia adelante como hasta ahora, se hubiera topado con *El balcón* , en el que la interpenetración de los dos amores es tan grande que no se sabe si el poeta está hablando de uno o del otro; el comienzo es primordial:

"Madre de los recuerdos, querida de queridas (...)"

Vuelve el sol en el ocaso:

"Las noches alumbradas por el carbón ardiente
y en el balcón las tardes de rosados vapores.
¡Qué dulce era tu seno! (...)"

Aquí se separan los dos amores:

Sé el arte de evocar los minutos felices,
revivo mi pasado hundido en tus rodillas (...)

Y el poema termina con la consideración del entrañamiento primoridal como único sostén del erótico:

"Los aromas, promesas, y besos infinitos,
¿volverán de un abismo vedado a nuestras sondas
cómo suben al cielo los soles remozados
después de ser lavados *en los mares profundos?*

Los tres fragmentos citados hablan sólo de una sensación que 'evoca' otra similar, pero en Baudelaire hay una intuición en la que un fondo anhelar, despertado por el eros actual se expresa con las imágenes de lejanía que le son habituales, es lo que Benjamín llama 'aura', "la manifestación irrepetible de una lejanía" (164). El símbolo es la forma mejor para expresarla, pues habla también de lo lejano a través de lo cercano. Si comparamos a Baudelaire con los otros tres literatos, a él el eros se le amplía y ahonda entrañalmente y entonces le vienen esas imágenes, en cambio en los otros no hay más que un recuerdo transportado por una sensación similar o por una representación, no salimos de la costra mundana; a fin de cuentas importa poco que sea presente o pasado algo, es sólo el recuerdo o la presencia de unas cosas o de un ambiente, pero no salgo del mundo, sigo en la cárcel. En Baudelaire en primer lugar se trata de un sentimiento erótico presente que aniquila el mundo entero, un sentimiento actual entrañable, es decir, capaz de traerme la vivencia más honda y ancha; las cosas del mundo y de la naturaleza para él son sólo medios para expresar la vida. El símbolo es como en el soñar: algo primordial que se expresa en una forma. Pero en el sueño el entrañamiento perdido se expresa en algo erótico: tengo una relación erótica que expresa otra primordial; pero en Baudelaire es al revés, el presente

le trae a lo originario; en el sueño lo originario me lleva al presente, pero queda clausurado allá dentro inalcanzable; en cambio en Baudelaire este sentimiento presente le lleva a aquel del comienzo: el tiempo y el mundo, que es el medio en el que se mueve Proust, quedan abolidos. Pero también la correspondencia proustiana tiene esta pretensión, la de "hacer refluir el pasado en el presente". Aquel momento limpio de conciencia a éste que lo ancha y lo ahonda, y me junta aquella existencia. "Gracias a una de esas identidades entre el presente y el pasado, podía... vivir y gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo" (753 3). "Estas resurreciones del pasado, en el segundo que duran, son tan totales (como) una visión inefable en el momento de quedarse dormido" (757). Proust anda también en el anhelo: "Miraba los tres árboles, los veía bien, pero mi mente tenía la sensación de que recubrían algo que estaba fuera de su alcance, como ocurre con esos objetos situados demasiado lejos de nuestros dedos que, estirados al final de nuestro brazo tendido, apenas rozan un instante la envoltura sin llegar a coger nada... Muy pronto, en un cruce de caminos, el coche los abandonó. Me arrastraba lejos de lo que para mí era la única verdad, de lo que me hubiera hecho verdaderamente feliz, se parecía a mi vida" (1 632); esta obsesión constante por llegar a una vivencia infantil primordial por la sensación presente es indudablemente anhelar. Baudelaire se vale para alcanzarla de la integración erótica, Proust de una sensación cualquiera; el poeta alcanza el origen y el novelista se queda un poco antes. Por otra parte Baudelaire alcanza la vida misma, es integración, y Proust se queda en un recuerdo infantil solitario. Como Nerval, no puede dejar la soledad jamás

ni en su existencia ni en su obra y en cambio Baudelaire alcanza la integración primordial. El eros es el camino más directo para retornar al origen, Proust sólo puede alcanzar impresiones aisladas; como hemos visto pretende llegar a la esencia, pero es una esencia mundana. Nosotros no tendríamos que emplear esa palabra que nos habla de una cosa, y no se trata de tal, es una actividad; estoy siempre luchando y vuelvo a caer; no 'poema esencial' sino 'integral' o 'entrañal' ; tenemos que aprehender el poema en su entraña'; nada de 'esencia' que me lleva a la sustancialidad y al deísmo; 'en su dualidad entrañal'; 'poesía biesencial'; no tengo que decir jamás 'esencia', pero caigo constantemente; el fondo es dual, hay un dos y no un uno en la poesía vital; la hace un poeta uno pero habla de su desunión erótica y mística o primordial. Poesía vital o integral es quella parte de la (des)unión primordial, así es el arte de Baudelaire, en oposición al de Proust. "Me llevé a los labios una cucharilla de té donde había dejado empaparse un trozo de magdalena (...) Un placer delicioso me había invadido, aislado, sin que tuviese la noción de su causa. De improviso se me habian vuelto indiferentes las vicisitudes de la vida, inofensivos sus desastres, ilusoria su brevedad, de la misma forma opera *el amor*, colmándome de una *esencia* preciosa; o mejor dicho, aquella esencia no estaba en mí, era yo mismo (1 43). "Y de repente *el recuerdo" (*44); y a continuación dice que el sabor de la magdalena es lo que le permite "alcanzar la conciencia" *(*45). Está condenado a la soledad porque no tiene la yuda del eros heterosexual, que es el que le puede llevar al origen con su madre; en cambio Baudelaire, de un golpe nos lanza a ser protagonistas de la totalidad erótica. En Proust la sensación trae consigo el pasado, pero el entrañamiento que alcanza Baudelaire es intemporal; además y sobre todo, la reminsicencia de Proust es solitaria y me encierra en un lugar y un momento que ya no existe y la de Baudelaire es integral y me abre y acrecienta mi integración erótica engrandeciéndola hasta alcanzar con la naturaleza el sentimiento mismo de la totalidad. Proust no sale jamás de la cárcel del yo; también busca una esencia, pero 'de las cosas', a nosotros no nos importa nada, porque nos pierde en lo anecdótico. Sin el amor para Baudelaire no hay poesía: "Para que el hombre pague su rescate/ dispone de dos campos de buen suelo (...)/ uno es el Arte, y el Amor el otro" *(*335ª); la poesía es antes que nada integración primordial reflejada en la erótica, pues esto es lo que salva al poeta de su desentrañamiento. La importancia de la mujer en la obra de Baudelaire es absoluta,y ello se lo debe a su (des)unión con la madre; el eros homo tiene tanta razón de ser como el étero, pero éste es vitalmente más ancho y lo mismo el arte que logra. Baudelaire concibe la belleza como integración con la mujer. Por eso su versión del desentrañamiento, aunque a veces tenga visos desarraígales, es fundamentalmente anhelar. Su innovación convirtió los poemas eróticos en(des)entrañales, los profundizó hasta alcanzar el origen; partiendo del eros ahonda hasta la raíz y esto nadie lo había hecho *antes ni nadie después* como él: el eros acrecentado con el entrañamiento materno. A todo esto es capaz de regresar Baudelaire con el eros: a la felicidad de la niñez, a los sueños irealizables, a la Belleza absoluta, porque se lo permite su anhelo. La relación de Proust con su madre era más íntima que la de Baudelaire con la suya; por eso a Proust le bastaba la identificación en cambio Baudelaire

necesitaba complementarse. La complementación exige una diferenciaciación y una separación mayor. La madre y el pasado infantil eran la recepción en Proust, en cambio para Baudelaire era sólo ella desde la separación. Tal vez no hubiera suficiente desentrañamiento en Proust y puesto que "los verdaderos paraísos son los paraíso que se han perdido" (753 3) y el no lo había perdido no podía regresar a él. Proust no necesitó acostarse con putas como Baudelaire, a quien esa separación le permitió complementarse, en cambio Proust tan solo podía identificarse, y sólo es verdaderamente creadora la integración desde la complementación; lo cual salvó además a Baudelaire de todo atisbo de homosexualidad. Proust estaba identificado con su madre; la complementación exige más y es más combativa. La reminiscencia de Proust no puede tener el fondo de la de Baudelaire porque aquella está basada en la complementación que es base de la erótica posterior y Proust es homoerótico precisamente porque optó por la identificación. Es más viable profundizar entrañalmente el eros con una mujer, por eso los recuerdos de Proust se quedan en la nostalgia y la soledad. Dice "el talento es una especie de memoria" (Ensayos, 140); no es que se entierre en el pasado, lo hace germinar para desde él crear; y como en lo hondo de él esta el entrañamiento materno, de él sin saberlo muy bien se nutre; el pasado es como una madre que nos acoge, un entrañamiento confuso, Proust no lo alcanzó radicalmente como Baudelaire, pero, más confusa y solitariamente, también de él se nutrió. En cuanto al fondo, el homoerótico sólo puede expresarse en el eros que conoce y siente: Proust en su novela tiene que traducir su eros homo. No puede decirse que en Lorca sea limitada la expresión erótica, comprendía a la mujer y desde ella se complementaba con el hombre, pero no podrá jamás complementarse con ella, aquí está su limitación. El hétero no puede complementarse con un hombre, pero eso se lo deja a las mujeres. Proust no puede alcanzar el entrañamiento primordial con el eros, porque el suyo era homosexual y cuando imaginaba en su obra un amor tenía que ser homo con una máscara de mujer; como no se había complementado con la madre sino que se había identificado, en el eros tenía que ponerse del lado de la recepción. Por eso anda tras las huellas de Baudelaire pero no puede alcanzarlo: "¡Qué diferencia entre poseer a una mujer sobre la que sólo se aplica nuestro cuerpo porque no es más que un trozo de carne, y poseer a la muchacha que se divisaba en la playa (...) Albertina tenía, ligadas en torno a sí, todas las impresiones de una secuencia marítima que me era particularmente cara. Sentía que, en las dos mejillas de la muchacha, habría podido besar toda la playa de Balbec" (2 325). A nosotros este párrafo nos da la ocasión de compararlo con el otro poema anhelar, que se vale también del símbolo. Es *Invitación al viaje*, entra ya en la decadencia, en el que la dualidad de los dos amores se mantiene en todo él. Comienza tenuemente:

Mi niña, hermana mía,
imagínate el gozo
de *ir allí* a vivir juntos (...)
en tu país gemelo.

Continúa dualmente; aquí está el fondo:

la más rara flor

su aroma *unría*
al perfume de ámbar (...)
todo hablaría
al alma muda
en su lengua natal (...)"

Y como siempre, en el otro amor está el anhelo:

Mira en esos canales
durmiendo esos navios (...)
vienen del fin del mundo"

Y de nuevo la nostalgia del ocaso:

"Los soles al ponerse (...)
se duerme el mundo
envuelto en tibias luces".

Hay también en Proust una pretensión totalizadora, ampliar el eros a la naturaleza, pero un hombre besando una playa no tiene mucho sentido. En Baudelaire Albertine estaría relacionada con el sentimiento primoridal que se expresa con un puerto y barcos que navegan hacia el infinito, y el amor que él le profesaría tendría esta profundidad y también este conflicto; en cambio la Albertine de Proust es fantasmagórica, su amante prefiere besar la playa. El eros se engrandece con el origen, pero aquí hay todo lo contrario. Benjamín dice que nadie comprendió a Baudelaire como Proust, pero no se ve que sea asi. Y si Baudelaire, a pesar de toda su fama no lo ha conseguido, qué podemos esperar los demás. También Proust se queja de que él pretendía alcanzar la esencia y la gente sólo le veía lo anecdótico. Intentaba vencer al tiempo con un sentimiento que lo superase que fuera eterno. Anhelaba. Pero su obra acaba no en lo primordial intemporal sino en una orgía de decrepitud y muerte; también en él, del anhelo al desarraigo.

VI. *La poesía religiosa de Baudelaire.*

Si Proust hubiese seguido buscando en su libro más Flores del mal en las que hubiese 'una sensación' 'traspuesta', hacia adelante ya no encontraría más, pero si volviese al comienzo del libro, y puesto que no especifica el fondo, el primer poema que se encontraría sería el 4, *Correspondencias*:

"Naturaleza es templo de vivientes pilares,
a los que el aire arranca misteriosos nombres,
y es un bosque de símbolos que, cuando andan los hombres,
dejan caer sobre ellos miradas familiares.
Como ecos diferentes que en el espacio ahonden
hasta hallarse en el ápice de una rara unidad,
vasta como la noche y la diafanidad,
colores y sonidos y aromas se responden.
Y así hay perfumes frescos como carne de infantes,
verdes como praderas, dulces como el oboe,
y los hay, corruptores, ricos y triunfantes,
de una expansión de cosa infinita embebidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe
que cantan los transportes del alma y los sentidos"

Lo más importante en la lira entrañal de Baudelaire es la correspondencia que establece entre el entrañamiento erótico - y ahora el místico- y el primordial, y sus mejores poemas nacen de ella, pues esta profundización es un manantial lírico inmarcesible y es, por otra parte, lo que hace sagrado tanto el eros como el espíritu. En esto Baudelaire es único y absolutamente genial. La *correspondencia*, como hemos visto, sirve para enlazar dos cosas que sin ella no tienen nada que ver; en este caso son la naturaleza y el espíritu y, como en los poemas anhelares anteriores, el enlace es el entrañamiento primordial. Es un término poético, pues si no hubiese poema no sería necesaria, la vivencia espiritual misma no la necesita, como la erótica, que consiste en revivir directamente aquella (des)unión primera: dos elementos en una sola vivencia sin nada intermediario. Pero en estas *Correspondencias* están los tres: la contemplación de la naturaleza, la vivencia espiritual cuyo acrecentamiento es el poema, y el entrañamiento primordial, que es el manantial y el que junta los dos elementos anteriores. Por lo tanto, entre la vivencia actual de la naturaleza y el eros o el espíritu en la poesía de Baudelaire, se halla la intuición con sus imágenes; cuando mediante la contemplación de la naturaleza alcanzo directamente la paz o, como en este poema, el éxtasis, no tengo en la mente ninguna imagen, al contrario me estorban todas y procuro librarme de ellas. El aire que araña sonidos a los árboles no me sugiere nada, tan sólo me arrulla para que la intuición creadora se duerma sin los sueños que siempre están dispuestos a expresar lo profundo, si lo hacen yo no les hago caso; pero cuando escribo el poema voy tomando nota de lo que siento para que la intuición le vaya dando forma. Así voy convirtiendo sensaciones y sentimientos en los símbolos que los expresan estéticamente, para que el que lea el poema vuelva a sentir lo que yo estoy ahora sintiendo. En la pura vivencia parece que no hay más que una cosa, pero son dos, porque la vivencia espiritual consiste en un

darse y un sentir que voy siendo recibido; siempre dos, porque cuando la recepción ha llegado a la paridad y lo uno es lo otro, como sucede en este poema ya en la segunda estrofa, subsisten también esas dos actividades complementarias; la unidad es la quietud de la muerte, la vida es dual integración y por lo tanto movimiento. La creación se pone en medio de mi darme y mi ser recibido: el sentimiento de serlo un poco, de estar alcanzando la recepción ansiada, lo voy escribiendo y eso es el poema. Pero ¿y la correspondencia? Estaba clara en Proust, era el medio que tenía él para alcanzar la vivencia buscada; el medio que tengo para alcanzar el espíritu es la oración, pido ser recibido y lo alcanzo en menor o mayor medida; y en el eros lo mismo, cortejo a la amada y alcanzo su entrañamiento. La oración no es un tercer elemento que me acerca a una deidad extraña como en el deísmo, es la vivencia misma, como el poema lo es en el ámbito artístico. Yo soy oración, con o sin palabras, un llorar como el niño pequeño a su madre; lo mismo que hacía entonces lo hago ahora porque aspiro a la misma totalidad. No veo ninguna correspondenica por ninguna parte, porque la oración no tiene que corresponderse con el alcanzamiento de la recepción, es la misma recepción en ese momento. En el espíritu mismo no hay ninguna correspondencia ni tampoco en el eros; en el arte digo que el poema es intermediario entre el creador y el recreador, lo cual sólo es verdad para éste; pero el poeta expresa el sentimiento actual simbólicamente y entonces se le transforma en espíritu, aquí sí hay tres elementos. En este poema la Naturaleza se corresponde con el espíritu porque yo la hago imagen de él. Hay una transformación que es la correspondencia entre la natulareza y el espíritu mediante en el entrañamiento primordial, lo mismo que en los poemas anteriores. Es un poema tan hermoso, me gustaría empezar ahora mismo su análisis formal, pero tengo que dejarlo para la segunda parte, hablaré sólo de lo que atañe al fondo. La afirmación del comienzo de la primera estrofa: 'la naturaleza es templo' sólo es posible en el final de la misma 'miradas familiares'; este tercer elemento es el que hace posible la unión de los otros dos. Esta primera es la propiciación, el resto es la conscecuencia que se va acrecentando hasta el final. En la segunda estrofa el movimiento es desde 'diferentes' hasta 'se responden',indica que la correspondencia entre los sonidos son lo mismo que los olores, los colores, los aromas, hay una mismidad general que expresa la vivencia del entrañamiento místico, que es dual como lo fue el primordial -¿cómo va a gozar uno solito?-, pero total. En la tercera estrofa hay un primer tramo que comprende los dos primeros versos, se sugiere la dualidad apacible infante/praderas; pero viene a continuación un segundo tramo que llega hasta el final y nos hace salir de la infancia con 'corruptores' y llega hasta el alma que se transporta y canta; pero ella no tiene yo para hacerlos, son ellos, todos con predominio de los aromas, quienes lo hacen, ella es sólo ese gozo. Podriamos ver aquí una tercera correspondencia también par, ella es lo mismo que lo que se canta, no hay escisión, es lo que expresa la última estrofa con el sentimiento de infinitud, pero no la vacía del anhelo sino de una infinitud plena, concebida como aroma; es el éxtasis, el logro del espíritu, pero tiene tanto de sensual que podríamos decirle 'espíritu convertido en el entrañamiento de la infancia'. Con Baudelaire nos

preguntamos siempre, tanto en el eros como en el espíritu, si lo que quiere es profundizar lo que tiene ahora o esto sólo es medio para revivir aquello otro. Así pues hay en el poema tres correspondencias, la primera mediada entrañalmente y las otras dos ya no lo necesitan porque son ya en sí mismos integración máxima; de esta manera el término 'correspondencia' se nos convierte, en virtud de la poesía erótica y místca de Baudelaire, en una integración que nos hace regresar al origen.

Entre el aroma de los pechos de la amada y la imagen del puerto con las naves dispuestas a partir el enlace era el entrañamiento primordial; entre el sentimiento de la naturaleza y el espíritu la correspndencia es también el entrañamiento primordial, pero hay una diferencia, allí no intentábamos lograr el eros, estábamos ya en él, lo que queríamos es profundizarlo, en cambio aquí como en Proust tenemos una sensación que nos lleva a otra antigua mediante una ensaimada. ¿hace que uno cuando se halla contemplando la naturaleza recuerde la totalidad materna? No hace falta ningún término medio, lo uno me lleva a lo otro porque el sentimiento es similar. El olor de los senos de mi amada me lleva al puerto, los pechos me huelen a sal y a yodo, siento la brisa marina en la frente cuando la apoyo en ellos, porque el entrañamiento primoridal hace de término medio.Cuando entro en la naturaleza me parece que me meto en un templo porque la vivencia espiritual es semejante al entrañamiento materno del cual nace el espíritu, a) Los pechos de mi amada me llevan a la imagen del puerto; b) la naturaleza por el entrañamiento me lleva a las imágenes del espíritu. En a) paso del eros que presenta a una imagen del entrañamiento primoridal; en b) paso de la naturaleza presente por el entrañamiento a una imagen del espíritu, a) Estando en el eros paso al entrañamiento primordial y lo expreso poéticamente; b) estando en el espíritu paso al entrañamiento primordial y lo expreso poéticamente, a) puedo pasar del eros al origen; b) ¿No puedo pasar del eros al origen? Claro que puedo, en la comunión puedo ver reminiscencias del entrañamiento primero, imágenes como de mar o de crepúsculo, pero el espíritu rechaza toda imagen; se me para si me vienen tales imágenes. Pueden venirme tanto en el coito como en la unión mística, lo que no puedo es escribirlas, pero lo hago luego. Pero en el poema *Correspondencias* no se parte del espíritu como en *Perfume exótico* que se parte del coito. Es como si al amante en el puerto le viniese el deseo de entrañarse eróticamente con la amada: entonces tendríamos que entre el puerto y el eros estaría el entrañamiento primordial; igual que aquí: el entrañamiento entre la naturaleza y el espíritu. El siguiente poema en el que hay una correspondencia que junta un sentimiento actual con la sensación es 13, *La vida anterior*. "No hay correspondencias simultáneas como las que más tarde cultivaron los simbolistas. Lo pasado murmura en las correspondencias, y la experiencia canónica de éstas tiene su sitio en una vida anterior" (Benjamin 156) De esta manera se rechaza el formalismo y se le encuentra un fondo a las correspondencias cuya 'expresión canónica' o modelo u origen es el entrañamiento primordial, por lo tanto estamos de acuerdo, pero así Benjamin relaciona estos dos últimos poemas y parece decir que éste último es la base de aquél. Hay alusiones a lo sagrado en éste que nos hace ver que también es

espiritual, pero son contrarios en cuanto al proceso pues aquel parte del anhelo y llega al entrañamiento y en este se parte también del anhelo pero para llegar al desarraigo.

"Largo tiempo viví bajo pórticos vastos,
los soles marinos teñían de mil fuegos,
cuyos grandes pilares, rectos y majestuosos,
semejan, al ocaso, grandes grutas basálticas.
Las olas, al rolar la imagen de los cielos,
mezclaban de manera mística y suntuosa,
los sones poderosos de su colmada música
al color del poniente reflejado en mis ojos.
Allí es donde viví, en calmoso deleite,
en medio del azul, entre esplendor y espumas,
y de esclavos desnudos empapados de olores,
que con hojas de palma refrescaban mi frente,
y cuyo único empeño era hacer más profundo
el doliente secreto por el que languidezco.

'La vida anterior' tiene que referirse al entrañamiento primordial, a no ser que se acepten las fantasmagorías platónicas; lo mismo podemos decir de este otro poema. En el primar verso 'pórticos' nos encamina hacia lo sagrado, pero se nos habla sólo de la entrada, por lo tanto se tratará de anhelo, que corrobora la lejanía de 'vastos'; pero dice 'bajo' no 'ante', o sea aunque no dentro del todo, tañía su protección, aunque también su opresión; 'largo tiempo' es una expresión más bien negativa, su ambivalencia nos acerca también al desentrañamiento; por lo tanto este primer verso es anhelar. También lo es el segundo: el sol y la mar en el crepúsculo, reiterado constantemente por Baudelaire como imagen del anhelo. El tercero nos recuerda el primero de *Correspondencias*: la naturaleza allí es templo y aquí también, pero allí se habla de un templo vivo inmanente, y aquí lo que se destaca es la solidez, que se completa con otra imagen similar: grandes grutas basálticas. Esta masa imponente del primer cuarteto aun conservando la grandeza crece en movilidad y alcanza la totalidad, puesto que pasa a mí el entrañamiento cósmico; hemos pasado del anhelo al entrañamiento igual que en *Correspondencias*. Ahora el primer terceto no tiene más que lo mismo que allí del gozo consiguiente, a sí sucede en el primer terceto y continúa en los dos primeros versos del segundo, pero el tercero nos sobresalta con un extrañamiento tan grande como el entrañamiento de gozo. Todo el poema ha conducido a este final, que es la herida del desentrañamiento. Esta versión lo pone en presente; otras en pasado, están más de acuerdo con el original, pero esta diferencia de tiempo no cambia mucho el sentido, puesto que el desarraigo antiguo es el mismo que el actual. Esta última secuencia de cuatro versos progresa aparentemente para acrecentarnos y en el último momento sucede lo contrario que muestra la frustación que quiere expresar todo el poema: una especie de plenificación pero dolorosa, y así es el (des)entrañamiento primordial vivido desde el espíritu. También el espíritu tiene este desarraigo: porque esta és la palabra clave del poema, y nos recuerda a san Juan de la Cruz en donde el desarraigo tiene un gran papel, el mismo que

le asigna Baudelaire al eros, como veremos: Aquí el desarraigo nos hace ver el gozo como herida pero no es capaz de servir de antítesis para un gozo mayor, como sucede tanto en *Noche oscura* y como en *Himno a la Belleza*; así como el desarraigo es más ancho que el anhelo, como veremos en seguida, también lo es en el espíritu. El espíritu como gozo y sufrimiento heredero del desentrañamiento primordial también es ambas cosas. Puede ser sorprendente que Baudelaire pueda ser considerado poeta místico; lo permite no sólo su idea de la correspondencia como regresión al origen sino también nuestra concepción más amplia: la mística liberada de lo sacerdotal. El deísmo se ha apoderado del espíritu como antes se creía también dueño del eros, pero tanto el uno como el otro son dimensiones vitales de la humanidad, nace, como en el arte en el (des)entrañamiento primordial, no necesitan de ninguna autoridad, de ningún dios y de ninguna moral. Como vivencia desde el entrañamiento primordial, es Baudelaire quien lo hace, nosotros sólo le aplicamos el nombre que le coresponde. El espíritu que los sacerdotes lo tenían secuestrado y las iglesias con sus dogmas y el dios: no es de ellos, como el eros y el arte que es patrimonio de la humanidad toda. Se lo habían quedado, le pusieron un muro alrededor y lo dificultaron con sus dogmas: les convenia para dominar, que sigan con ése, nosotros preferimos el de Baudelaire laico y libre, el mismo que querían establecer Schlegel y sus amigos del Círculo de Jena; ellos no lo consiguieron y este pobre poeta que se decía 'satánico' sí. Y es que un poeta como éste no tiene nada que defender porque no tiene nada que perder, es como los santos, desprecia el mundo porque esta fuera de él, como los vagabundos, sólo atento a la verdad que halla en sí y a la belleza; no está integrado al mundo, lo está a la vida, al arte, al eros y al espíritu. Baudalaire lo halló, lo mismo que el eros, en el manadero del entrañamiento primordial. Si el espíritu es vida, no puede ser algo quieto, tiene que ser una actividad, que me acrece o me apacigua; y si es ahondamiento tiene que ser dual, dialéctica dación/recepción; el origen está con la madre; el espíritu es, pues, la unión espiritual unal, o sea en lugar de a una persona, amas o te das a una imagen de tu propia recepción. El amor del hijo por la madre en el comienzo fue medio erótico, como nos informa Freud, pero también medio espiritual, y dominaba éste sobre aquél; en realidad el entrañamiento primordial es anterior a esa diferencia, por eso vale para los dos por eso tienen tanto parecido como acredita santa Teresa y otros santos, le viene del origen común. Y así como el amor inicial del hijo por la madre es espiritual y erótico, también puede serlo el que se siente por otra mujer; no tiene que ser sensual, por ejemplo en Dante, aunque sí relacionado con la belleza, ésta es la gran aportación de Platón al ascetismo cristiano. Si el eros y el espíritu estuvieron juntos al comienzo, en ese estado anterior a esa diferencia es al que le gusta volver a Baudelaire, después del eros tormentoso con Jeanane. La cuestión es; ¿podemos amar espiritualmente a una mujer hermosa? Sólo cuando el eros está muy enfriado, cuando uno es un viejo o santo; Ramakrishna decía que él a todas las mujeres las veía como madres, porque el se sentía niño porque regresaba al origen. El amor por la madre es fundamentalmente espiritual: esto es lo que logra también Baudelaire en los poemas a madame Sabatier: dice que de niño estaba enamorado de la madre;

ahora que es viejo y no puede le encuentra esta sustituta. Entonces el amor espiritual a una mujer es anhelo, una posibilidad lejana, pero posible; era además el más adecuado para Baudelaire después del combativo con Jeanne y con el organismo trabajado por la sífilis. Como él no pretende poseer a su dama, es una amor unal, espiritual y artístico más que erótico. "Baudelaire vio en ella un pretexto para unos poemas de amor puro" (Pichois 364). Le reza a esta mujer con sus poemas, la deifica. Madre, amada, deidad: recepción, lo mismo; sólo hay que desear a la amada o al menos renunciar a la posesión. Las quejas del infante a la madre y del amante a la amada o del poeta a su musa son lo mismo: oración. Es verdad que Baudelaire ya en la decadencia busca una musa para sus poemas, pero no era formalista, tenía que sentir profundamente y, más que eso, entrañar su sentimiento, tenía que regresar a lo materno. Nos dice que de niño estaba enamorado de su madre, de su elegancia, adoraba sus pieles: es un sentimiento posterior al entrañal pero suficiente como medio para enamorarse de una mujer hermosa. De nuevo los tres elementos: las imágenes del poema como intermediarias entre este eros espiritualizado y aquél primero. La oración inmanente es mucho más eficaz que la trascendente, porque así, lo está enfrente de mí, utilizando la expresión de Trías, es símbolo de mí mismo; en realidad yo me estoy transformando directamente a mí mismo pidiéndoselo a la imagen que pongo enfrente, y esto no pasa en la trascendencia, en la que tiene que ser la deidad la que con su varita mágica me transforme, yo pasivo. La oración inmanente es actividad pura. Si yo tengo rencor a alguien, el deísta se culpa y le pide ayuda a su dios, pero yo me lo estoy quitando directamente al decir: 'Vida, nuestra diosa, nuestra potencia, nuestra dulzura'. Al decirlo una y otra vez me hago fuerte y sencillo y el rencor o el temor disminuye. 'A ti confiadamente nos entregamos', me voy haciendo a mí mismo confiado. Todo esto yo lo he comprobado muchas veces: esta oración me limpia. Cuando atañe al desentrañamiento cuesta más; la verdad es que no podría lograrlo si no depositara el *primor* en la diosa, que ahora la heredera de mi madre sea ella, y de esta manera todo el hierro de los berrinches entre él y Jeanne, la imposición y el victimismo, cesarían. ¿Qué más da que quien me reciba sea mi madre o otra mujer? De niño necesitaba a mi madre, pero después ella y yo nos separamos y ahora no podría integrarme con ella, he elegido a la compañera erótica que me ha parecido adecuada: también podría elegir a una madre espiritual. El amor erótico es egoísta, es casi unal, casi todo lo pone uno; bueno, pues demos un paso más y hagámoslo enteramente unal, prescindiendo de la posesión. Un eros que renuncia a la posesión es unal espíritu; puede haber mucha actividad perfectiva del amante orando y poetando a una amada imposible: "Usted es más que una imagen soñada y querida: es una superstición... cuando hago algo bueno (me digo): he aquí algo que me acerca a ella en espíritu" (105B). Ninguna mujer podría recibirlo de esa manera absoluta que necesita, puede pasarse la existencia buscando esa mujer ideal que no tenga 'en sí', que sea toda para él: no la hay. Tiene sus intereses que a veces chocan con los míos. Mi ansia infinita sólo la puede calmar una persona ideal que yo me invente, a la que rezo que no me solicite eróticamente pero que sea recepción. Es cierto que el eros tiene cualidades que el espíritu no tiene: es más extravertido, más alegre, más

impredicible, más variado y sobre todo más ancho, pues las cualidades del otro se añaden a las de uno mismo; pero la dulzura, la confianza, la intimidad, la paz es inalcanzable en él; la hondura, el recogimento. El eros esta lleno de batallas en las que los amantes se despedazan, lo mismo se acarician que se acosan. Siempre queda en el eros un rincón sombrío que el amor no ilumina; por el contrario el espíritu, en el que el otro no es más que mi propia recepción encarnada, dentro del nivel alcanzado llega siempre a la integración. La que creías tuya, nunca lo fue; te deja poseer su cuerpo por unos momentos, pero eso es todo; en cambio ella es muy suya, más que tú tuyo. 'Mi mujer', qué risa; en cambio si puedes decir 'mi diosa', es enteramente para mí, como mi madre de niño, al menos así lo creía, o más aún de lo que pensaba. Los que buscamos en la compañera a la madre estamos perdidos si no enderezamos ese entrañamiento a la diosa; entonces, cuando lo logramos, descansamos. En el poema 45 se juntan el eros y el espíritu:

"Qué dirás esta noche, solitaria *alma mía*;
qué dirás, corazón, antaño tan marchito,
a la muy bella, a la muy cara,
cuyos ojos divinos te han hecho florecer? (...)
su carne espiritual tiene aroma de Ángel,
y sus ojos nos visten con ropaje de luz (...)
soy el Ángel guardián, la Musa, la Madona".

El 46 es anhelo espiritual:

"Van delante de mí esos Ojos brillantes,
un Ángel sapientísimo ha imantado sin duda (...)
Me salvan de asechanzas y pecados mortales (...)
vosotros vais cantando el despertar de mi alma (...)."

El 48 también lo quiere ser:

"Ángel de gozo lleno, ¿sabes lo que es la angustia (...)?
Ángel de bondad lleno, ¿sabes lo que es el odio (...)?
Ángel de dicha lleno, de alegría y de luces (...)
yo sólo imploro , ángel mío, tus rezos (...)"

El ciclo de la Sabatier culmina en el poema 50, *Alba espiritual*:

"(…) Así, querida diosa, Ser luminoso y puro,
sobre humeantes restos de estúpidas orgías,
tu recuerdo más claro, más rosa, y hechicero
en mis ojos pasmados, incesante revuela (…)

El 51 es enteramente espirtual anhelo:

"(…) Ella se extiende por mi vida
como un aire *impregnado de sal*,
y mi alma nunca saciada
derrama el gusto *por lo eterno* (…)

En el 52 hay una correspondencia naturaleza/espíritu:

"Ya va a llegar el tiempo en que, vibrando el tallo
cada flor se evapora igual un incensario (...) "

acaba en mística desarraigada unión:

"Al sol le ha ido ahogando su sangre coagulada...

Luce en mi tu recuerdo igual una custodia".

Acaba así el ciclo Sabatier, casi todo él religioso; viene el de Marie, de un erotismo casi de hermanos, que al final se hace también espiritual; el 61 es anhelo erótico-religioso:

"Quiéreme, sin embargo, con tierno corazón,
sé madre aunque yo sea tan malo y tan ingrato;
sé mi amante o mi hermana; sé la breve dulzura
de un espléndido otoño o de un sol en su ocaso (...)"

El 62 es declaradamente religioso:

"Quiero hacer para ti, Madona, dueña mía,
un altar subterráneo en mi angustia más honda (...)
te pondré a la Serpiente que muerde mis entrañas
bajo el talón, con vistas a que, burlona, pise
¡oh Reina victoriosa, fecunda en redenciones!,
a este monstruo cubierto de odio y salivazos (...)
y hacia ti, eternamente, cima blanda y nevada,
ascenderá hecha Nubes mi Alma Borrascosa (…)
haré con nuestros siete Pecados capitales,
verdugo remordido, siete agudos Cuchillos (...)
¡Los iré hundiendo todos en tu pecho jadeante,
Corazón sollozante, Corazón goteante!

Acabado el amor a la mujer, erótico y místico, viene la época del desentrañamiento existencia!, base de este último poema espiritual:

" (...) Mientras la muchedumbre vil de los mortales,
fustiga el Placer, verdugo despiadado,
a la fiesta servil va a cosechar pesares,
vamonos, Pena mía; cógeme de la mano.
Mira cómo se asoman las Años fenecidos
al balcón de los cielos con ropas anticuadas (...)"

VII. *Desarrago erótico*

Emprendemos ahora el camino del desarraigo en Baudelaire; su paso desde el anhelo no es un proceso lineal, pues ya a los 19 años escribió este poema:

> "No tengo por amante una ilustre leona:
> debe a mi alma la pobre su lucimiento todo;
> invisible a la vista del burlón universo,
> su belleza florece sólo en mi mente triste (...)
> Su edad son veinte años; sus pechos ya caídos
> cuelgan a cada lado como dos calabazas,
> sin embargo, me arrastan cada noche a su cuerpo,
> y, cual recién nacido, yo los mamo y los muerdo;
> aunque no tenga a veces ni un céntimo siquiera
> para lavarse el cuerpo o el cuello perfumarse,
> yo la lamo en silencio con amor más ferviente
> que Magdalena ungiendo los pies al Salvador (...)
> Esta gitana es mi todo, mi riqueza (B)
> mi perla, mi joya, mi reina, mi duquesa, (B)
> y la que en su regazo victorioso me acuna (B)
> mientras con sus dos manos templa mi corazón. (B)

Es el primer amor del poeta y su primer amor desarraigal, una puta con la que muy extrañalmente intenta rehacer el entrañamiento primordial, camino difícil que alcanzará la plenititud en *Himno a la Belleza*. Se trata del amor con una puta sifilítica (La Calva) bizca y sucia que hace casi imposible la tal integración, por lo que se entra en el escarnio, porque él no sólo nos dice sus sentimientos sino que lo expresa de la manera más desamparada. El poema está hecho de contrastes, ella sólo es bella para él dice la primera estrofa, y las demás nos detallan los defectos que él ama, y el poema va acrecentandose así dialécticamente -no se vale de la analexia como los anteriores-: en la segunda estrofa se dice que él es igual que ella, porque también el poeta es un puto que se vende y busca la fama; pero ella además está calva por la sífilis -aqui se la hace todavia más terrible: lepra-, pero a él le enamora su calva; el hecho de que sea bizca es un encanto más de su mirada morena; sus grandes pechos para los demás serán defecto pero no para él que es lo más apasionante y nos lo muestra; su suciedad no impide que la lama santamente; después el poema divaga, y al final enlaza con el principio aumentándolo con la bilateralidad, pues vemos que si ella lo es todo para él, también ella lo quiere. Repugna amar a un ser tan despreciable, no parece posible, pero lo puede el anhelo como en *Don Quijote* que ciega al amante para toda realidad que no sea su sentimiento, que puede con todas las dificultades; se trata pues de un escarnio, un territorio por el que a Baudelaire le gustaba transitar: "Espero producir una obra singular (...) en ella asociaré lo horrendo con lo risible, incluso lo tierno con lo odioso" *(Cartas* 238); después lo hará de una manera más compleja. En cuanto al fondo está claro que se trata de anhelo y el amante busca en esta puta a la madre, él se convierte en bebé junto a los pechos de su Sara. La cuestión es saber hasta donde llega aquí el desarraigo; yo tendría que saber de esto pues he

frecuentado mucho a las putas y estuve enamorado de una. Me pasaba como a Baudelaire, me había entregado a ella como un crio a una madre y le exigía un sentimiento así. Por lo tanto no puedo estar de acuerdo con Freud y Sarte que consideran desarraigal esta relación; sin embargo si comparamos este poema con los anhelares anteriores vemos que allí todo es anhelo y aquí hay un componente agresivo, que es el que tenemos que dilucidar. El desentrañado necesita un amor sin límites, ¿y lo busca en una puta, precisamente en la mujer más egoísta? La puta no es tuya, nunca lo será, es de todos, pero por eso mismo es como la madre, con ella te quedas tambien a la intemperie, o al menos lo ve así el desarraigo; pero el desarraigado es narcisista, y es imposible que un narciso se acueste con Sara; sólo se explica por el anhelo. La puta me acoge sin necesidad de que yo me dé, basta con que le pague, su oficio es materno, en cambio el eros corriente me exige que sea conquistador; con la puta ella tiene que hacerlo casi todo, es un sucedáneo de la abnegación de la madre; el desentrañado tiene inmóvil la dación, no es capaz de conquistar, necesita que la activa sea ella, aunque sea dañándolo como madre extraña. El putañero nunca pasó de este desentrañamiento suplicante, no sabe amar a la misma altura; además estos seres muchas veces tienen problemas y ellas tienen que resolvérselos como en una terapia, o al menos así tendría que ser. De esta manera vemos que hay en ellos soterrada una herida que les impide el eros normal; no sabemos querer, necesitamos sólo que nos quieran y esto es fácil que nos lo finjan porque es lo que ansiamos. Además ellas suelen estar desarraigadas, frias, han desterrado el enamoramiento de esta relación o se lo han entregado a un chulo; los ilusos sueñan siempre con enamorar a la puta, por eso no hay que hacerse demasiadas ilusiones ni en mi caso ni en el de Baudelaire. Pero precisamente el desarraigo de ellas es el que alimenta nuestro anhelo; no necesitamos que nos quieran, sólo imaginarlo y cuando la realidad nos contradice sufrir y hacer poemas. Amor de poeta: "Es el horror de la soledad, la necesidad de olvidar su yo por la carne exterior, lo que el hombre llama la *necesidad de amar* (89B sub aut). Es una concepción depauperada del eros, pero el poeta se reserva así para la creación. 'Carne exterior', jamás será integración; no se entraña, y así queda algo intermedio para el poema, no es que lo haga a propósito como dice Sartre, el desentrañamiento es antes. Ésta es la verdad profunda de Baudelaire, el manantial del que brota su vida y su obra, expresado aquí de la manera más cruda por que el tema se lo permitía, pero no hace más que modularse luego; después encontró a una mujer más real y se enamoró, y entonces a sufrir la desunión que va siempre con uno. Sartre establece una relación entre estos dos amores, pero a mi modo de ver, lo hace con la injusticia de la unilateralidad: "*aquel refinado frecuenta las protitutas más miserables*, el gusto por la miseria es lo que lo retiene junto al flaco cuerpo de Louchettte, y su amor a la 'horrorosa judía' es una prefiguración del que más tarde le inspirará Jeanne Duval" (15), En la primera parte de su aserto hace desarraigal la relación con Sara, pero así es imposible, a un refinado le asquearía tanta miseria, hay algo debajo más profundo que es lo que le lleva a ella y tiene necesariamente que ver con el anhelo; pero en cuanto a lo segundo tiene que

tener forzosamente razón pues uno no puede hacer otra cosa que repetirse. Sartre cita este poema:

> "Una noche que estaba junto a una horrible hebrea
> lo mismo que un cadáver al lado de un cadáver,
> me dio por recordar *junto al cuerpo vendido*
> *a la belleza triste que frustra mi deseo*
> pues hubiera besado, fervoroso, tu cuerpo (...)
> si una noche cualquiera con un llanto espontáneo,
> oh reina de las crueles, pudieras solamente
> velar el esplendor de tus frías pupilas" (35ª).

El poeta se queja aquí de la excesiva frialdad de Jeanne que le aleja de ella, en los dos casos hay una separación, con Sara por tratarse de una mercenaria y en Jeanne por su narcisismo, ¿inventado o real? La mujer, "ese ser hacia el cual, o en cuyo provecho tienden todos los esfuerzos, ese ser terrible e incomunicable como Dios" (1403B); tienden todos los esfuerzos pero no la alcanzan porque él no es capaz de darse. Pero también: "Las tinieblas tranquilizaron su vanidad y su dandismo de mujer fría" (33B). Sartre dice él la aleja para no entregarse; es al revés, no se puede entregar porque en la cercanía se ahoga, tiene que alejarla y sólo así puede entregarse; el anhelo pide distancia; y también como él no puede darse y reternerla así, entonces ella se aleja; por una parte él la aleja de sí y por otra y como consecuencia, ella se le va. En su unión con Jeanne la narcisa es ella y él el adonio. Según Sarte para él la mujer "sólo representa un pretexto para sus sueños... Estamos, pues, aquí en el plano del juego. Nunca encontró mujer fría. Jeanne no lo era si creemos a *Sed non satiata*; ni madame Sabatier a quien reprochaba que fuera 'demasiado alegre'. Para realizar sus deseos tenía que ponerlas artificialmente en estado de frialdad" (99). Sarte considera a Baudelaire un impotente que no tenía más remedio que contentarse con 'roces'; no debe conocer la desesperación de los poemas desarraígales. Baudelaire sólo tuvo un amor que fue Jeanne, en el caso de la Sabatier se trataba sólo de ejercicios literarios" ( ), y en cuanto a Jeanne en ese poema, es un insulto más, como en el anterior y como en el siguiente; en ése la acusación mayor es la de ser lesbiana. Estamos de acuerdo en el hecho, pero no en la explicación, pues Sartre dice que es cohartada para su impotencia y nosotros que es una necesidad desentrañal. Baudelaire buscaba esos amores que no le correspondían porque así podía expresar su desentrañamiento: mujeres cerradas, que sólo se amaban a sí mismas, que lo despreciaban: entonces él podiá expresar su desentrañamiento que era tanto materno como erótico. Otra manera de lograrlo es el amor platónico, que luego practicó con la Sabatier y Marie. El lo que quiere es expresar el anhelo y lo logró bien hermosamente o el desarraigo. Al relacionarla con Sara en el §35ª lo más destacable es el anhelo que, estando con una, le hace recordar a la otra. Tampoco aquí estamos de acuerdo con Sartre, pues lo que nosotros achacamos al anhelo él lo hace a la enajenación de necesitar la mirada de otra persona cuando tendría que estar sólo en la entrega del coito. Son cosas muy diferentes pues la enajenación no es más que impotencia y el anhelo es, dentro del sufrimiento que implica, creación

y apertura; el filósofo plantea este caso en *A puerta cerrada*, en donde Garcin no puede entregarse eróticamente a Stella porque Inés lo mira, en cambio a ella, más vital, le tiene sin cuidado la mirada de la otra. En este caso no es que estuviese cogido por la 'mirada' de ella, era él porque la anhelaba; también en *Alba espiritual* Sartre hace esta misma consideración, todavía menos adecuada, como veremos. El existencialismo se mueve sólo en la unilateralidad, por eso no sabe del anhelo que es -la carencia de- dualidad. El poeta anhela con Sara idealizándola, entonces no tenía en cuenta que era un amor pagado, y con Jeanne por su frialdad; en los poemas anteriores inspirados también por ella, él era quien se alejaba y la mar le servía de símbolo materno, pero los que vamos a ver ahora, son lo más importantes, cantan y sufren el alejamiento de ella y el esfuerzo y desesperación de él por alcanzarla. En los anteriores él soñaba y a ella la dejaba tranquila; en estos le exige que le corresponda; en ellos está todo su ser en carne viva, son desde luego todo lo contrario de un juego. El haber elegido como compañera a una mujer exótica es ya un alejamiento; además los poetas somos introvertidos, él la desea y no puede echarle mano y agarrarla y meterla en su cueva; a estos introvertidos la fascinación les ayuda a salir de sí mismos, por eso eligen mujeres así, alienadas tal vez, pero necesarias para la enajenación de ellos, pobres presos del amor primero, con ella le parece la liberación alcanzable. El desentraño no sale de sí, pero no sólo el artista, el amante; pues el desentrañamiento es antes que la poesía. Está clausurado en sí, entonces cuanto mas dentro de sí más necesita la exterioridad de ella. "Una mujer... sólo tiene cuerpo" (80B); y él sólo tiene alma, por eso la necesita corporal para recuperarlo. ¡Tan diferente era 'la Venus negra' de su madre! ¿Cómo estando tan unido a ella eligió a esa compañera? Por la necesidad dicha y además porque el Paraíso lo imaginamos siempre en oriente, ya los antiguos judíos: "Plantó el dios Yahvé un jardín en Edén, al oriente" (*Gen* 2 8). En Jeanne figuraba él su desentrañamiento primero, lo arcaico paradisíaco opuesto a la civilización ciudadana y moderna; se preciaba de despreciar la naturaleza y amar la ciudad, pero soñaba con viajes al Paraíso. Además su mujer tenía que ser completamente diferente de su madre porque le agobiaría amar de dos maneras a la misma, pero al mismo tiempo necesitaba que le llevase imaginariamente al amor primero. Las dos mujeres llenaban su existencia y le gustaba juntarlas. Antes del frustrado suicidio, dice de Jeanne: "es el único ser con el hallé algo de sosiego (...)", pero a continuación la empareja con la madre: "Mi madre, tan a menudo y siempre inconscientemente, empozoñó mi vida... tiene a su marido....

"Yo sólo tengo a Jeanne Lemer. Sólo encontré reposo en ella" (30-6-45); Y en sus proyectos de regeneración: "Jeanne 300, mi madre 200, yo 300, 800 francos al mes" (45B). En las cartas a la madre le habla de la compañera, a pesar de que sabe que la odia, pues consideraba que él está bajo el dominio de una bruja. Charles ama a dos mujeres y poeta con ambas, las necesita a las dos, juega con ellas en su poesía y a veces las concentra en una, como hemos visto, le encanta mezclar los dos amores y hacer de los dos uno. Con la madre tenía más comunicación, con la amada más pasión; con ésta hace la vida ahora como la hizo de niño con la otra, a la que llama siempre. En el eros necesita combatir,

por eso cuando Jeanne lo echa se sorprende: "Este desgarramiento, esa lucha ha durado quince años. Jeanne me ha respondido siempre, sin inmutarse, que yo tenía un carácter intratable... a pesar de toda *la agitación interior de unas relaciones tempestuosas*, jamás había tenido la conciencia clara de una separación irreparable... Pues todo esto había sido por mi culpa; usé y abusé; me divertí martirizando y a mi vez fui martirizado" (11-9-56). Él pretendía cuando la conoció alcanzar el entrañamiento primordial con ella y se encontró con la tarea de tener que convivir con una persona que le era extraña por educación y manera de ser; cuanto más se aparta con ella de un mundo que al fin de cuentas es el suyo, más extraño se sentirá con ella. 'El Paraíso imposible', podrían titularse los poemas desarraígales: primero la soñaba y después se encuentra con un impedimento real para alcanzarla. Estos poemas son el intento generalmente frustrado de superarla a ella para llegar al origen; es también el camino que siguieron los místicos. Toda la dialéctica del arte del poeta es con una figura femenina, ni el autismo de los poetas del yo, ni la filiación paterna como los de derechas; todo heterosexualidad, nada de homo. Inicia, *Las flores del mal* con sus dos mujeres, grandes como diosas: "¿Por qué no habré parido un nido de vívoras"; y "Su mujer va gritando por plazas y mercados"; después le añade una tercera, que es su ciudad, amada tanto como odiada; decía en su refugio de Bruselas: "Volver a Paris, para mí, es volver al infierno". Guiado por Jeanne, la mujer para él es "una especie de ídolo, quiza estúpido, pero deslumbrante, cautivador, mantiene los destinos y las voluntades suspendidos de su mirada" (1403B). El enajenado busca en la mujer alienada la liberación; después se convierte en cárcel aquella libertad que en realidad no era más que escapismo; pero la inadaptación al menos los une; la necesitaba por su aire sensual, por su inconsciencia, que calmaba la excesiva de él, ella era "la compañera del verdugo de sí mismo" (Pich 206); y él:

> "En el amor, un sueño sin conciencia he buscado;
> mas para mí el amor es un colchón de agujas
> apto para que beban esas putas crueles" (113B)

Sin embargo, dice en su proyecto de epilogo: "El candor y la bondad son repugnantes. Si usted quiere agradarme y rejuvenecer los.deseos, sea cruel, mentirosa, libertina, crapulosa y ladrona" (7-3-55), es decir, si quiere al mismo tiempo recibirme y darse, que nos integremos erótica y -para él- poéticamente. Sin una amante como Jeanne probablemente no hubiera podido superar el desarraigo. El fin es lo que hemos llamado en Vida "sabiduría trágica': "En absoluto se trató del amor sereno, reposado y fuerte que inspiran las jóvenes de calidad; fue un *amor terrible, desolador y vergonzoso*, el amor enfermizo de las cortesanas. Samuel experimentó todas las torturas de los celos y el rebajamiento y la tristeza a los que nos arroja *la conciencia de un mal incurable y constitucional*" (690B; *La Fanfarlo*, es el testimonio del poeta). El desentraño tan sólo puede alcanzar un eros así, y esa es la sabiduría que busca, también Sartre lo ve: "Se hurga como el cuchillo hurga en la herida, con la esperanza de alcanzar esas 'soledades profundas' que constituyen su verdadera naturaleza" (23); pero el filósofo lo considera como imposibilidad de entregarse, como cárcel, como enajenación, y es apertura e intento de liberación; si como amante no pudiese

darse no podría hacer esos poemas que son todo sentimiento. Baudelaire se buscaba desesperadamente en su relación con la mujer, y esta su búsqueda de la esencia entrañal la hemos visto en los poemas anhelares, para hacer de esa sabidría arte; ahora vamos a ver otro intento más compometido y difícil: que las dificultades sirvan para hacer más ancho y hondo su eros, desbaratar y hacer entrañable el desarraigo. Es una pretensión que parece imposible, loca, por eso entra aquí también el escarnio. Hagamos una revisión rápida de estos poemas:

En el 15 el nadador en lucha con la mar, consi
gue librarse de la conciencia:

"Te encanta sumergirte en algo que es tu imagen;
con tus brazos la abarcas, y hasta tu corazón
se olvida algunas veces de sus propios rumores
escuchando esa queja indomable y salvaje"

hasta lograr el (des)entrañamiento:

"Os combatís sin pena, sin piedad y sin culpa,
hasta tal punto amáis la matanza y la muerte,
¡eternos luchadores, hermanos implacables!"

El 16 es desarraigo;

"Temblando bajo el luto, la enjuta y casta Elvira,
junto al pérfido esposo, que también fue su amante,
parecía exigirle una sonrisa extrema
donde brillara, dulce, su primer juramento.
Enhiesto en su armadura, un gran hombre de piedra
se aferraba al timón, surcando el agua oscura,
pero el sereno héroe, apoyado en su acero,
observaba la estela sin dignarse ver nada".

El 18: desarraigo.

En el 19 el anhelo de él necesita el desarraigo de ella, por lo tanto es integración:

"La sima de mi pecho necesita de vós,
Lady Macbeth (...)
o de ti, enorme Noche, de Miguel Ángel hija.

En el 21 el amante logra el entrañamiento a través del anhelo:

"Tu mentira me embriaga y mi alma se sacia
en las olas que arranca la Pena de tus ojos" (...)

pero ella sigue desarraigada:

"es mañana, ay, también, ha de vivir,
¡y al otro día y siempre!"

El 26 es una transición del anhelo al (des)entrañamiento:

"Te adoro como adoro la bóveda nocturna (...)
como sobre un cadáver un coro de gusanos."

En el 27 el arte realiza la integración del amante

"Acaso no te ha hecho retroceder de espanto
al ver que en sus proyectos la gran naturaleza
te utiliza, mujer, oh reina del pecado,

- a ti , vil animal, para crear un genio"

Es él quien hace su belleza y sus encantos; pero es ella, y en eso él se equivoca, la que lo hace genio a él.
En el 28 el desarraigo es de él, se siente rebasado; el proceso es desde:

"Exótica deidad, morena cual las noches"

hasta

"oh demonio implacable, viérteme menos llamas (...)

En el 29 ella pasa del acogimiento a la indiferencia y al rechazo:

"Con su ropa ondulante irisada de nácar.(...)
así es la indiferencia con se desenvuelve (...)
la helada majestad de la mujer estéril".

En cambio al 30 podríamos titularlo 'el desarraigo vencido', comienza en el anhelo y acaba en el entrañamiento:

"Por tus hondos cabellos
de aromas desabridos,
mar que hueles y vagas
de olas pardas y azules,
como un barco despierto
por el viento del alba,
zarpa mi alma soñando
hacia un lejano cielo (...)
cuando el agua de tu boca sube
al borde de tus dientes
creo beber un vino de Bohemia
amargo y triunfante" (A')

En el 31 el desentrañamiento de ella:

"Con la piernas por alto, igual que una lasciva
ardiendo y traspirando sudores venenosos
ofrecía a la vista con cinismo indolente
su vientre ya deshecho en mil emanaciones (...)

Juntado con el de él -arte y amor-, logran la integración de

A ti mi única amada (...)

a:

"Hasta envidio la suerte del animal más vil (...)

El 33, al revés, va del desarraigo al entrañamiento (aversión) de:

"Tú entraste como una cuchillada en mi pobre y doliente corazón (...)

hasta:

tus besos volverán. Di, entonces, bella mía, a los negros gusanos
que con tenaces besos te habrán de devorar,
que yo guardé la forma y la esencia divina
de este cariño mío, descompuesto también.

El 32 es una perversión. Desde

a dar vida
al cadáver de quien fue tu vampiro".

El 34, en un ambiente de desarraigo, el perfume de la amada conduce al amante a primordial desentrañamiento:

"Quiero hundir largo tiempo, temblorosos
mis dedos en tus espesa cabellera (...)
Libaré para apagar rencores,
la cicuta y el mágico nepente
en los dulces pezones de esos pechos
que nunca un corazón han encerrado".

El 36 es un eros desarraigado que busca el entrañamiento:

"Cuando la piedra oprima tu pecho temeroso
y tus caderas blandas por un ocio hechicero
e impida al corazón sus ansias y latidos
y a tus pies emprender su curso aventurero (...)
y te roerá el gusano como un remordimiento".

El 38 es un intento de entrañar el desarraigo de los dos:

"Se atacan mutuamente dos guerreros (...)
¡Nuestros amores pueblan ese infernanl abismo!
Inhumana amazona, rodemos a él sin culpa,
a fin de eternizar nuestros ardientes odios".

El 40 es un maravilloso increscendo de anhelo y desarraigo juntos, hasta el grito final en el que ambos se entrañan.

El 41 es un proceso aversivo, desde el desarraigo:

"yo sólo con la Noche, dura huésped hasta el amor:
reconozco a mi hermosa visitante:
¡Es ella! ¡Negra, pero llena de luz!

El 42 es un encuentro en el desarraigo:

¡Maldito ser a quien, del abismo más hondo
hasta el más alto cielo, tan sólo yo respondo!;

- tú que, como una sombra de efímero vestigio,
  pisas con pies ligeros y serena mirada
  a los necios mortales que amarga te juzgaron,
  ¡estatua de ojos verdes, broncínea sien de Arcángel!

A partir del poema 42, cuya musa es Jeanne, los poemas eróticos pierden fondo y por lo tanto movimiento, y se quedan artificiales, voluntarios. Ya no está inmerso en ellos todo el ser del poeta. Ya no se puede alcanzar con ellos el origen, se hacen palabreros, a veces llegan incluso a la perfección formal, pero están muertos. Es como si hubiéramos cambiado de poeta. Desde entonces ya sólo son vitales cuando la amada no es más que una imagen de la madre o cuando se trata de desentrañamiento existencial. El desarraigo entrañal del 53 está al final, tiene el sello de Jeanne:

"Así cuando ya nadie consiga recordarme (...)
yo seré tu ataúd, amable pestilencia,
testigo de tu fuerza y de tu virulencia,
angélico veneno, licor que me corroe,
a un tiempo vida y muerte para mi corazón",

el argumento es al revés del 27 y del 42, el recordado es él a causa de ella.

El 60, aunque el poemna esté dedicado a otra, es Jeanne quien lo hace hermoso con su desarraigo:

"Tu mano se desliza, inútil por mi pecho,
pues lo que buscas, amiga, ya ha sido destrozado
por la garra y el diente feroz de la mujer.
No tengo corazón; presa fue de las bestias.
Es igual a un palacio que la turba saqueara,
en donde se emborrachan, se matan y pelean (...)

Si hacemos un balance vemos que generalmente el desarraigo es superado y el entrañamiento que se logra es más profundo en los anhelares, que se quedan más en la ensoñación. El desentrañamiento se ahonda en el desarraigo, cuando el eros no tiene más que anhelo es más superficial; cuando se entrelaza con el desarraigo es más vital; si no desarraigase Baudelaire no sería más que un vulgar platónico, es esta crudeza lo que le salva de la irrealidad. Tuvo mucha suerte como creador porque juntó al desentrañamiento el viaje a oriente, que le dio la experiencia y las imágenes para los poemas anhelares, y la convivencia con Jeanne, que hizo posible estos segundos; podría decirse que ella es tan creadora en ellos como él. Además la sífilis recibida de Sara hace trágica su vida erótica; recibió de la mujer el máximo bien, que es su arte, y el máximo mal, que es la enfermedad y la muerte; con estos elementos no se pueden hacer poemas superficiales. La grandeza de Baudelairte es haber juntado como nadie el anhelo y el desarraigo; hay poetas, como Rosalía Castro, que saben pasar maravillosamente del primero al segudno, Baudelaire desde el comienzo en sus poemas vive en los dos, y generalmete parece que se trata de desarraigo, pero es anhelo; al revés de ella que pasa siempre del uno al otro, Baudelaire parece que está en el desarraigo y se halla en el anhelo; hay más anhelo en él, tan bronco, que en ella y no lo parece. Y este anhelante se integra con una desarraigada y así surge una vivencia atormetada y unos poemas maravillosos. Con Jeanne el anhelo se le desentraña más y se le hace casi desarraigo. El desentrañamiento de Baudelaire es un anhelo teñido de desarraigo; lo áspero del exterior esconde la dulzura interior; es ajeno por completo al homoeros, lo cual prueba su anhelo; se le critica ese aspecto terrible de su eros, pero en el fondo no hay más que un niño con su madre, anhelo; el desarraigo lo ejerce más su compañera, como hemos visto. Le gustan las mujeres satánicas (1411B), por la sencilla razón de que anhela. Ésta es la causa de haberse prendado de Jeanne,por la que no se sentía amado del todo y eso da lugar a esa batalla erótica tan fértil poéticamente: entonces el anhelo se le vuelve desarraigo y ataca y sufre y ahí tenemos esos poemas, que eran desesperados, pero el sabía que eran los más hermosos: al desarraigo de ella le debía que su anhelo fuese capaz de crearlos. Poeta su amor por Jeanne desde el (des)entrañamiento, desde el hondor en el que la vive: este es el eros desentrañal de Baudelaire. Este eros no es generalmente total, es parcial y doloroso, pero también gozoso y sobre todo creador. La totalidad no se vive en este eros más que en momentos fugitivos: se sueña y se sufre por falta. En estos poemas se produce la integración erótica y la poética juntas, dialexia erótica creadora, desarraigo. Los poemas anhelares son analexos y los desarraigales dialexos; pero la analexia está parada, es imposible que un poema se mueva sólo analexamente;

Baudelaire en los analexos se vale del acrecentamiento que produce el símbolo, en cambio los dialexos no necesitan salir de la forma básica para desarrollarse. Nadie ha sabido juntar el odio y el amor, es decir, servirse del desarraigo erótico, como nuestro poeta. Los poemas eróticos suelen tratar de las penas del amante y la crueldad de la amada, de esta manera intentan conquistarla; no se trata entonces más que de alcanzar a la amada. Pero en Baudelaire no se trata de este eros inicial y superficial porque trata de la integración ya consolidada y sobre sí mismo, de su propio desentrañamiento, de sus agustias y desesperanzas. La amada no es más que medio para que él se encuentre a sí mismo, se trata de un saber a través de un vivir; no es sólo una caída en el infierno sino un saberse de allí desde siempre, una poesía tan existencial como erótica, y en esto Baudelaire es absolutamente nuevo. Así le dice a la mujer asesinada:

> "Anda errante tu esposo, pero tu forma eterna
> vela siempre su sueño;
> igual que tú a él, te será fiel sin duda
> constantemente hasta la muerte" *(*§251ª).

Baudelaire es actual porque da forma de manera incomparable al conflicto de la pareja. El eros tiene en él todo el recorrido existenecial, desde el origen y se hace hondo y ancho y a veces alto y grande. Lo importante es que la vida gane a la muerte, o el poema crezca, que la dialéctica sea vital, ¿y el desarraigo lo es? ¿Lo es ese fragmento? Sí, porque se expresa en el la eternidad de un sentimiento, el crimen pasa a segundo lugar; no podría ser así para una mujer pero sí para el hombre porque ve así la eternidad de su anhelo que es capaz de matar a la amada pero seguirá -no amándola, el no sabe de eso- anhelándola. Es ancha esta poesía porque no se queda en la expresión solitaria y vive y se mantiene en la desunión. La integración entre el anhelo del amante y el desarraigo de la amada hace que el germen de estos poemas que se mueven así dialéctica y apasionadamente; el activo es siempre él, ella se mantiene generalmente indiferente y a él le gusta así, por eso alaba a la mujer indolente, sin nada dentro, a la que odia a veces y otras se humilla; para él ella es un hermoso animal sin complicaciones y él un atormentado. Es como si esto fuese lo más vital, pues en esta situación se encuentra el eros más intenso y los poemas más apasionados. El anhelo de él necesita del desarraigo de ella, así es como se mantiene, pues si el extrañamiento de ella disminuyese él se toparía con ella misma en integración imposible. "La mujer es fatalmente sugestiva; vive una vida distinta de la suya propia; vive espiritualmente en las inmaginaciones que trata y a las que fecunda" *(*719). Sartre hace cábalas sobre la impotencia del poeta, sólo con un roce, etc, pero el anhelo de él exige a veces mantener el eros en el inicio. Estéticamente tiene también más posibilidades, lo mismo en las estatuas: las más sugerentes son las que inician un movimiento sin consumarlo. Pero Baudelaire es también el único poeta que hace arte del coito mismo, no se contenta con el madrigal, que desprecia. *Su eros es el más activo de la poesía*; si lo comparamos con Horacio, tiene mucho más fondo. Horacio es artificioso en la imitación del eros festivo de Safo y Alceo; lo relaciona con la muerte y en esto podría parecerse a Baudelaire, pero en el latino sólo se trata de miedo a la

defunción y en el galo a la compañera de la vida; aquella muerte es losa y ésta es gloria. Baudelaire revolucionó la concepción del eros en la poesía lírica lo mismo que antes y en otro sentido lo habia hecho Safo: el uno como desentrañamiento y la otra como entrañamiento. Horacio tiene mucho preciosismo formal externo pero en cuanto al fondo no sale de la anécdota. Nuestro poeta marca las distancias: "¡Adelante Horacio con su leche de gallina, su falerno, y los pellizquitos a su amante, como un auténtico *literalizante*, sin diabolía, sin furor, sin *oestrus*" *(Crít* 367). Baudelaire se parece más a Catulo, que dijo: "Odio y amo. Tal vez preguntes por qué lo hago. /No lo sé, pero siento que es así y sufro" *(*85); vuelve la mirada hacia sí y no entiende la causa, porque seguramente piensa que supera a la amada. Horacio y Catulo como Gethe y Hölderlin y como Hugo y Baudelaire: el poeta que lo da todo, no le importa perder, su existencia es destartalada. Lo curioso es que Baudelaire se hace el dandi, alardea de frialdad satánica y sin ambargo se entrega como un chiquillo a una amada cruel. Baudelaire, poeta dionisíaco y amante, se entrega complematemente en el poema hasta la ferocidad. No existe en la lírica poemas de un eros tan extremado, el poema con él se hace incandescente; el dandismo es máscara, la necesita a ella para existir y para crear. Éste es el único poeta que hace del coito el movimiento del poema. El amor más allá de la muerte de Quevedo: 'polvo enamorado', parecen contrarios; sin embargo se trata de lo mismo. No se trata de amor, porque el poeta no habla realmente de ella sino sólo de sí, de su anhelo, que es solitario, que no se acabará jamás: anhelo que ni la muerte aniquilará y desarraigo porque junta el amor con la muerte. Baudelaire culpa a la amada, pero él la ha elegido tal como es para que le sirviese de cohartada. Hay parecido, aunque soterrado, con Juan de la Cruz, pues a los dos les gusta andar por las alturas de la paridad: "su mentira/me embriaga" *(La máscara*), "cuyo encanto infernal/rejuvenece mi vida" *(Epílogo*), etc. Parece imposible y sin embargo lo uno hace lo otro, es 'lo mismo' que lo otro: su odio hace mi amor, 'es' mi amor; no es lo que sufra, me entusiasma, en él crezco y florezco. Cuando el eros es darse y recibir por ambos lados se alcanza la paridad, cuyo modelo es el coito par en la integración dual y la unión mística unal; un poema se diferencia de un relato en que éste se pierde en lo anecdótico y aquél se mueve esencialmente. Los poemas vitales son anchos: que la integración sea recíproca, y hondos: que su movimiento llegue a un tránsito. El coito es su modelo de integración, pero el coito mismo no tiene palabras porque es infefable. Porque ella no me recibe, hay poema; si me recibiese habría coito pero poema no, un vulgar orgasmo sin nada que comentar; pero como la integración es difícil o imposible, el poema nace, y cuanto más impedimento más poema hasta que ella es vencida por mi dación poética o erótica; entonces llegamos al tránsito, ella y yo o el poema y yo, ya no sé si coito o poeto, y después sosegamos. Lo mas vital es la paridad, como se demuestra en §33; el canon es el coito y la oración, y como el arte es una dimensión de la vida que trata de la belleza, en la paridad se juntan con el máximo arrabato la máxima hermosura. Los poemas más bellos son los que alcanza la paridad y también los más anchos vitalmente, y el anchor lleva consigo el hondor y el altor, por lo tanto son los más grandes. Baudelaire convierte el poema erótico secular en

poema desentrañal, ésta es su innovación. La diferencia entre el poema y el coito es que éste convierte la dación en anhelo y la (no)recepción en desarraigo; un poema es así un anti coito. En ningún poema erótico se alcanza la consumación del coito; para lograrlo hay que pasar del arte expresivo al total, en donde en lugar de poetar se hace el amor. El ideal del poema es el coito, a sabiendas de que jamás lo alcanzará. El coito es en Baudelaire el moddelo del poema. Los poemas esenciales de Baudelaire son figuraciones del coito: *El poseso, El vampiro*, etc. Tiene que ser un coito desentrañado en el que la dación -generalmente es la más potente y puede fácilmente abusar de la recepción- que sea la sufriente, pues el contraste aumenta la belleza y además nos sugiere el entrañamiento primordial en el que el infante es el desvalido ante una madre que puede permitirse el lujo de la indiferencia. Éste es el modelo de eros baudeleriano, por eso nos alcanza profundamente. Existe una cierta asimetría entre ambos lados, pero es necesario que no sea excesiva, pues entonces el poema se queda en la pobreza de la unilateralidad; por eso esta desesperación de él tiene que ser compensada con la'maldad' de ella, y que esta integración haga el movimiento del poema. Baudelaire tiene tendencia a los poemas estáticos tomando no a la música que es el arte más parecido a la poesía lírica, sino a la pintura como modelo: 'cuadros' parisienses, etc. Pudo haber elegido la analexia: pero en los poemas inspirados por Jeanne alcanza un movimiento mayor que nadie, No ha habido poeta erótico más ancho, pudo haber tomado el camino de la analexia: "Conmovido, al contacto de esos *deleites que se asemejan a recuerdos*, enternecido, ante la idea de *un pasado mal cumplido*, con tantos fallos, tantas disputas, tantas cosas que se tapan unas a otras, que se echó a llorar; y sus lágrimas calientes resbalaron en medio de las tinieblas por el hombro desnudo de su amada... *Estos seres caídos*... se abrazaron...fundiendo en la lluvia de sus lágrimas y de sus besos la tristeza *con las esperanzas inciertas del porvenir*. Podemos suponer que la voluptuosidad nunca fue para ellos tan dulce como durante aquella noche de melancolía y precariedad, voluptuosidad saturada de dolor y de remordimientos" (33B). Pero esta solución del desarraigo tiene menos posibilidades poéticas, por eso prefirió la dialexia del *Himno a la Belleza que* es el mejor ejemplo; el eros alcanza aquí su raíz primordial, por eso puede elevarse a tanta altura. Ninguna amada sin el torrente primordial podría hacer que el poema alcanzara una viveza tal. Debajo esta la madre y el poema es de las dos juntas, y el amante junta los amores y las desesperaciones de ambos y de esta manera el poema se levanta en una dialéctica tan feroz como sublime:

VIII. *Himno a la Belleza*

¿Vienes del hondo cielo o del abismo sales,
Belleza? Tu mirada, infernal y divina,
confusamente vierte los favores y el crimen, ©
y por eso podemos equipararte al vino.
Tu mirada contiene el ocaso y la aurora;
esparce mil aromas cual tarde de tormenta;
son tus besos un filtro y un ánfora tu boca,
que acorbardan al héroe y al niño envalentonan.
¿Sales del negro abismo o bajas de los astros?
El Destino, faldero, te sigue como un perro;
vas sembrando al azar desastres y alegrías,
y lo gobiernas todo sin responder de nada.
Te burlas de los muertos y sobre ellos caminas;
no es el Horror la joya menos linda que luces;
y entre los más hermosos colgantes que prefieres
danza amoroso el Crimen sobre tu ufano vientre.
La efímera, cegada, vuela hacia ti, candela;
arde, crepita y dice: '¡Bendita sea esta llama!'
el amante jadea sobre su enamorada:
parece un moribundo que acaricie su tumba.
¿Qué importa que tú vengas del cielo o del infierno,
Belleza, Monstruo enorme, ingenuo y espantoso,
si tus ojos, tus pies, tu sonrisa me abren
la puerta a un Infinito que nunca he conocido?
¿Eres Ángel de Dios o de Satán Sirena?,
¡qué importa!, si tú haces, con tus ojos de seda,
ritmo, fulgor, perfume, ¡oh mi única reina!
menos horrible el mundo, los instantes más leves?" (§22C)

El poema es una sinfonía abrupta al estilo de la *Quinta* de Beethoven; en seguida, tras las dos primeras estrofas propiciatorias se sitúa en el tránsito en donde se mezclan el horror y el amor, para luego ir lentamente dulcificándose hasta la paz. En la primera mitad el protagonismo es de la amada y en la segunda del amante. La pregunta del comienzo sobre la condición de ella la hace más interesante que si fuese sólo buena, es el encanto del eros como transgresión. En 27-3-52 Baudelaire se duele de los defectos de Jeanne, no los puede soportar; aquí gloriosmente hace de ellos precisamente su felicidad, en esto consiste la superioridad del arte sobre la moral: la convierte en belleza. En la segunda estrofa el eros regresa como en los poemas anhelares a la unión primordial, con las imágenes de cielo y tierra en el momento en que confluyen, y del triunfo del niño sobre el adulto. Comienza entonces el tránsito en el que se va poniendo al descubierto la maldad de la amada; en la primera estrofa él admite que se halla enteramente a sus expensas, sus alegrías y sus desesperaciones proceden sólo de ella. Una vez afirmado su poder viene la burla: alardea de su maldad y juega hasta con el crimen; y entonces, cuando ya

sólo ella es sin compasión como una diosa terrible, es cuando él se entrega, parece que ha estado esperando su acrecentamiento para aumentar él también y no ser una víctima sino alcanzar su altura y convertir este amor demoníaco en celestial; como si ella se hubiese ido poco a poco poniéndose infernalmente cachonda y es ahora cuando tiene lugar la posesión mutua. Se desecha "*el vacío* de una belleza abstracta e indefinible, como la de la primera mujer antes del pecado/' (1382), porque el desarraigo de la amada le es necesario al anhelo del amante; por eso "la eterna Venus... es una de las formas *seductoras/ del Diablo"(*80B) ; la mujer sólo puede seducir siendo demoníaca, sólo así se es capaz de lograr "el arte puro, es decir, la particular *la belleza del mal, lo bello en lo horrible" (*1414B), es la belleza del desarraigo, de Goya, Toulouse-Lautrec, Kafka, etc., en donde reina el escarnio. Pero en el tránsito de este poema se va más allá y se convierte el desarraigo más atroz en entrañamiento; se alcanza la paridad que consiste en hacer del morir vivir, que desaparezca la muerte y no quede más que vida. En "arde, crepita y dice: 'Bendita sea esta llama'", el amante se convierte en la llama y entonces no queda más que el amor de los dos. Paridad de entrañamiento y no unidad de anhelo, pues si él se quema en la llama y la llama es ella, en el arder están los dos entremezlados. En 'bendita sea esta llama' se sobrepasa el desarraigo, porque el que arde esta al mismo tiempo bendiciendo y bendecir y arder se hacen lo mismo, ardo porque bendigo -sino me marcharía- y bendigo por el gozo de arder. No están ya aquí el odio del desarraigo ni el ansia del anhelo: entrañamiento par. En este tránsito se logra "la armonía eterna propiciada por la lucha eterna" *(*8-1860), la armonía de opuestos heraclítea: "'Al diverger se converge consigo mismo: armonía propia del tender en direcciones opuestas, como la del arco y la lira'(B51). Al diverger se converge, porque el otro tiene lo que me falta a mí para el completamiento. Y esto sólo se puede entender viendo los dos lados como complementarios" *(Vida* 590), pues es la única manera de que el poema avance. Si en este coito poético solamente creciese yo, si me masturbo, por ejemplo, ¿qué poema podría salir de ahí? puedo llegar al orgasmo pero es un orgasmo quieto, mecánico o instintivo, no es el que se figura en este poema. "Cuando la dación y la recepción están juntas sin solución de continuidad, cuando ningún extrañamiento las separa, cuando la enteración alcanza el entrañamiento, es la paridad. No se trata de sucesión sino de simultaneidad: en el coito la hembra no sigue al varón, es al mismo tiempo a la par con el, caminan par a par" *(*819). A su ardición respondo con mi bendición porque era lo que me faltaba a mí para mi completamiento, para que mi integración con ella alcanzara el entrañamiento. La belleza del mal sólo se concibe porque en algún momento los viví juntos, me repele y me atrae: ambivalencia, pero ¿es paridad?; para ello tiene que tratarse de una dación y una recepción opuestas pero complementarias y recíprocas, 'la armonía eterna propiciada por la lucha eterna'. Ella me daña y yo la bendigo porque con ese daño yo me completo, igual que con mi bendición se completa ella. Ardo yo y la bendigo a ella, ¿y ella? Ella no se quema en mi ardimiento, para ello la llama tengo que ser yo y la bendición ella. En mí, la propiciación es: coito y amor y odio, pero el proceso sigue: desarraigo; y en el tránsito: coito, ardo y bendigo: entrañamiento. En ella se supone un proceso similar, pues de lo contrario sería

imposible que el coito y el poema alcanzaran esta grandeza. Puede entenderse el poema como el acrecentamiento de ella en el proceso como su calentamiento para el orgasmo en el que él la necesita cada vez más inasequible y ella se necesita a sí misma cada vez mas desarraigada, como en esos amores en los que uno maltrata al otro, siendo en este caso ella la maltratadora. El movimiento del poema hay que entenderlo como que ella se acrecienta en una expresión desaforada, imagen del coito que se está llevando a cabo, y él va conquistando esta grandeza que pone en ella y ella va consiguiende así la dulzura con que el la acoge; cuando los dos están engrandecidos se produce el orgasmo en el que se alcanza la paridad, y se mantiene disminuyendo hasta el final. Primero hay un crecimiento desaforado de los dos en el que él la va poniendo a ella en progresivo desarraigo que alimenta su anhelo -a él mismo no se puede ver- hasta la totalidad. El poema exige la integración por ambos lados, aunque naturalmente el poeta no puede hablar más que desde el suyo; si ella no se integrase al mismo tiempo que él, él seguiría en el anhelo y ella en el desarraigo, ambos siendo unilaterales o al amenos impares, con lo cual no sería posible la paridad del tránsito. Pero en el proceso hemos visto ir aumentando el desarraigo de ella y por lo tanto el anhelo de él; no el desentrañamiento de ella y el entrañamiento de él, porque el la necesita desarraigada no para anhelar sino para entrañarse, o mejor: el anhelo y el entrañamiento en él son lo mismo cuanto más anhela más ama, hasta la explosión de la paridad. Se puede coitar con una mujer frígida y llegar al orgasmo, como también puede lograrse masturbándose, pero es una estrechez que este poema lanza por los aires. Para realizarse plenamente a su ardimiento le faltaba mi bendición y a mi bendición su ardimiento; aquí se supera la dualidad anhelo/desarraigo y se alcanza la dación/recepción, la primera por su parte y la segunda por la mía: y todavía más, su dación de arderme hace mi recepción de bendecirla. Yo la bendigo porque me hace arder y ella me hace arder porque la bendigo; de tal manera que arder y bendecir son lo mismo pues en el coito par la dación no sólo hace la recepción sino que puede decirse que es lo mismo visto desde el otro lado; tan interpenetrada está la pareja en su amor, nada los separa y por lo tanto ella recibe toda mi dación y yo me doy en toda su recepción. En este caso la dación es el ardimiento que recibe mi bendición. 'Arde, crepita y dice: ¡Bedita sea esta llama', la integración es arde/ bendice, recibe el fuego y se da bendiciéndolo; si dice 'bendita sea esta llama' cuando está ardiendo es porque ese morir en que se consume es su placer, la crueldad de ella es su gloria. Lo anterior: Destino, Horror, Crimen es la llama en la que él arde, es la maldad que le hace a él bendecir, y este ardimiento es para él el bien, nos lo dice después el sosiego, apacible. Estos encantos de ella a él lo hacen arder y ese arder él lo vive como bendición; bendice no para devolver bien por mal y quedarse él en el sufrimiento sin odio, un sufrimiento así menos virulento, pero en el que no salgo de mí mismo; si amo a mi enemigo me entraño con él haciendo de su odio mi amor, que su odio y mi amor sean lo mismo: un baile juntos del odio con el amor, como la dación y la recepción en este coito par, así se hace igual ese mandamiento de Jesús. También de los pobres de espíritu es el reino de los cielos, pues hacerse miserable es alcanzar la gloria, en inmanencia par. Pero

sobre todo la semejanza es con Juan de la Cruz que además tiene la misma imagen de la llama, pues sólo en la mística tiene parangón este amor, pues como hemos visto, dentro de la cascara demoníaca hay un Baudelaire místico. Para llegar a este tránsito lo anterior ha servido de escala, él ha tenido que ir superando las barreras que lo separaban de ella y ahora él es una falena para la que arder es bendecir, ¿no es esta santidad tan ética como la de Jesús y no hay que considerar a Baudelaire santo por lograrla en el reino del arte? El amante bendice porque arde, y esto es salir de sí hacia la amada, es juntarse de tal modo que desaparecida la frontera que él y ella se pierden el uno en el otro, yo ardo en tu llama y la bendigo, bendigo mi ardimiento porque al fin dejo mi soledad. Es como si ella en la propiciación bailara, y su baile fuese la llama en la que se quema. Ella ha sido la dación en la propiciaciación y el camino del tránsito me ha encandilado y a toda esta dación que comienza con el poema yo respondo con mi bendición, que se va a ir determinando en el resto: acaricia lo que estaba muerto, es su infinitud, su única reina, la bendición no cesa decreciendo hasta el fin. La obra sosiega, vuelven las comparaciones entre la maldad y la bondad de la amada pero ahora el poema se decanta hacia el lado positivo: podéis decir que mi amada es monstruosa pero con ella alcanzo 'un Infinito que nunca había conocido'; no es Satán, es Ángel, es 'mi única reina', por lo único que puedo soportar este mundo horrible. El poema tiene un lado ascendente dativo por parte de ella que se completa con el otro descendente receptivo por parte de él y ambos se complementan y hacen hasta el fin este coito par, y así la paridad no queda reducida al núcleo del tránsito sino se amplia a todo. Y él tiene que agradecerle a ella que sea llama porque así puede arder de amor y ella (una pobre mujer, a fin de cuentas, con su sordidez inevitable) tiene que agradecerle a él que la convierta en llama porque así también ella puede arder. Los anteriores poemas desarraígales son intentos fallidos, en los que el desentrañamiento no alcanza la integración; alguno se acerca, pero ninguno como aquí; a veces lo sueña, como en los anhelares, pero ahora, partiendo del dolor, por lo cual se ahonda más, en el entrañamiento primordial. Y en este ardimiento se consuma este inmenso coito que es el poema, que en su mismo centro admite una mirada desde el escarnio: 'parece un moribundo que *acaricia/su tumba*', otra imagen de la paridad, pero ahora desde la burla: 'acaricia su tumba', igual 'bendita sea/ esta llama', aquí con un matiz más positivo y allí con el negativo de la risa. La acaricia porque es *su* tumba, su recepción dolorosa y gozosa, resaltando aquí el lado negativo; bendecir la llama en la que ardo de amor siendo los dos activos, es una paridad concebida desde el anhelo; acariciar la tumba en la que voy a yacer, es paridad mortal, la tumba no puede devolverme la caricia, sólo es cárcel, se trata de una imagen concebida desde el desarraigo. Es la mirada del escarnio, está en todo el poema, pues la desproporción entre los dos lados de la integración inevitablemente nos lleva a él, pero hasta ahora una integración gigantesca la ha mantenido a raya; tal vez ahora el haber logrado la paridad le permite mostrarse más. Nos retrotrae al poema de juventud comentado antes en el que la integración está menos lograda. Lo ideal es que una obra de arte admita la cantidad mayor posible de absurdo como lo más natural, como sucede en *La metamorfosis* de Kafka; hay

burla o escarnio, hay risa pero casi no se nota. Así sucede en este poema que hasta aquí asoma y un poco, tal vez porque ha disminuido la emoción, o bien porque se lo puede permitir al estar al lado de una paridad tan vital. El arte intenta la paridad igual que el eros y el espíritu; en él los dos lados a integrar son también una dación -sentimiento- y una recepción -intuición-; cuando esta integración fondo/forma alcanza la máxima ligazón es la belleza. Esta integración es generalmente dialexa o relación entre opuestos; cuando además se enriquece acercándola a lo absurdo, tenemos la paralexia, que se convierte en escarnio cuando la dialexia se halla en la cercanía de lo trágico. Podemos considerar como escarnio canónico el de Jesús: un preso convertido en rey por sus torturadores con corona, manto y cetro. En este poema el escarnio se halla en germen desde el comienzo y va aumentando. Lo alude la primera estrofa nombrando, entre la violencia de esos contrastes, al vino; la segunda, con la alusión a la niñez vencedora; la tercera con la absoluta impunidad; la cuarta ya con la burla clara; la quinta alcanza el cénit con lo desaforado de las integraciones; disminuye en la sexta: 'monstruo ingenuo' y desaparece de la última, en la que se vuelve al mundo. Es constante en Baudelaire la búsqueda de esta vía de expresión que es la culminación del arte. Dice él que los españoles estamos muy dotados para el escarnio, porque admiraba a Goya, en el que halla una imagen del eros: "Si me invitaran a representarlo, creo que lo pintaría bajo la forma de un caballo encabritado que devora a su dueño" (1312B); tendría que ser una yegua, de acuerdo con el *Himno*; en el pintor la montada es una mujer. Llega hasta el final esta búsqueda, pues dice en 9-3-65: "Espero llegar a producir una obra singular... en ella *asociaré* lo horrendo con lo risible; incluso lo tierno con lo odioso". Es Víctor Hugo el que con más vigor luchó por introducir esta visión de raíz cristiana en el arte. "La musa moderna... comprenderá en la creación que no todo es humanamente bello, en ella lo feo existe *al lado de* lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco *en el reverso* de lo sublime, el mal *con* el bien, la sombra *con* la luz" (31). La relación que establece Baudelaire, 'asociar', supera el 'poner al lado' y también son más interesantes los elementos conjuntados: asocio lo horrendo con lo risible y sale algo que es las dos cosas, o lo tierno con lo odioso y también; nos hallamos en la senda del desarraigo, del desentrañamiento, que es el 'aire nuevo' que Hugo le achaca a nuestro poeta sin saber exactamente qué es. En Hugo se trataba sólo de contraste, de color local; Baudelaire parte seguramente de él pero no desde fuera como un pintor sino desde dentro como un poeta y su dualidad no es mortal y por lo tanto quieta, de bueno y malo, sino vital y por lo tanto móvil. Hugo dice: 'lo grotesco y lo sublime', y tendría decir 'lo grotesco *se hace* sublime o 'lo sublime *se hace* grotesco', pues entonces se acabaría el sustancialismo y estaríamos en la integración y el movimiento: "de la fecunda unión del tipo grotesco y del tipo sublime nace el genio moderno" (33). Hace mal en poner lo grotesco al lado de lo sublime como si fueran opuestos, pues lo contrario de la grotesco es lo serio o lo bello; precisamente lo sublime es el resultado de la integración de esos dos; en el *Quijote* no aparecen juntos esos elementos sino que desaparecen y en su lugar aparece lo sublime que es resultado de su integración; esto es lo que hay que alcanzar, y es lo que logra Baudelaire en este poema: lo sublime como

integración del anhelo y el desarraigo, porque nuestro poeta hace mejor que teoriza; también Hugo se supera a veces a sí mismo, en el estremecedor final de su novela más famosa en que el esqueleto de Cuasimodo aparece abrazado al de Esmeralda: qué mayor integración entre lo deforme y lo bello para lograr lo sublime; pero la novela misma no lo alcanza, se mantiene en la dualidad separada, al contrario del *Himno a la Belleza* que va desde el comienzo en su búsqueda. Porque Baudelaire es un poeta fondal además de formal y su fondo es el desentrañamiento. "Comprendió que, en los territorios ocupados por sus predecesores, sólo se podia espigar parcamente y tenía que descubrir, no un lugar en la superficie, sino *su propio filón, en sí mismo*, en aquel lugar de la psiquis donde se articulan el Eros y la Muerte, donde siempre asoma el Mal" (Pich 162): los biógrafos están hablando sin saberlo del desentrañamiento. Baudelaire es el poeta de la vida desentrañada y si en otro tiempo fue el modelo de los formalistas que vieron en él sólo sinestesias y satanismo, ahora lo es para nosotros; es desentrañable el eros cuando se asocia con el entrañamiento originario: nuestro poeta sólo sabe amar -como todos pero el lo expresa por primera vez- entrañablemente; incluso cuando insulta a Jeanne no hace otra cosa; pero hay que atravesar la cascara para encontrarlo: "una poesía profunda pero complicada, amarga, fríamente diabólica -en apariencia" (18-2-66): profunda porque llega al origen, complicada porque habla de algo nuevo, amarga por desentrañada. El desentrañamiento es el fondo: esta es la innovación que nosotros encontramos en Baudelaire; si ademas el Formalismo ha hallado en él la forma, tenemos a Baudelaire como el primer poeta vital o integral de fondo y forma. Nunca nadie lo habia hecho, con su existencia y con su poesía, realmente: una vida desentrañada en imágenes, ésa es su poesía. En el origen estaba su existencia herida, y con los poemas intentaba expresarlo; antesta la herida primoridal con una sabiduría poética ingente: eso es su fondo y su forma. De este fondo entrañal, de ahi surge la mejor poesía, como también los mejores sueños y los mejores dramas, etc. Poner en imágenes lo más hondo de sí mismo, eso es el arte esencial: lo que no llega por ahí es accesorio, secundario, anecdótico. El Romanticismo era fondo,
el Formalismo, forma; Baudelaire es el vehículo de lo uno a lo otro. En el movimiento poético de los dos últimos siglos, el Romanticismo es la propiciación, Baudelaire es el tránsito y el Formalismo, a pesar de todo su escándalo, no es más que sosiego y decadencia, pues de la visión de la decadencia de nuestro poeta nació. Ésta es la apología que hace de él Verlaine: "Su 'profunda originalidad' procedía de 'representar poderosamente y esencialmente al hombre moderno'... tal como lo han hecho los refinamientos de una civilización *excesiva*, al hombre morderno, *con sus sentidos afilados y brillantes*, su espíritu dolorosamente *sutil*, su cerebro saturado de tabaco, con su sangre quemada por el alcohol" (en Asslinau155); Baudelaire mandó estos 'halagos' poéticos a su madre, diciéndole: "no conozco nada más *compremetedor* que los imitadores" (ib), y ciertamente así fue pues la visión que se tuvo después de nuestro poeta fue ésta; es la que se sigue teniendo actualmente lo demuestra el editor de lo anterior, Pere Rovira, que comenta: "En este artículo, Verlaine entonces tenía ventiún años, demuestraser un *profundo conocedor de la obra poética* y crítica de

Baudelaire" (ib); nosotros mostramos aquí de él otra cara, consideramos que puede ser fecunda para el arte en crisis de este comienzo de siglo.

ROSALÍA, MACHADO Y RILKE

Rosalía Castro

"No eterno panal que traballamos ala no íntimo solasmente se da mel, máis ou menos doce, de máis ou menos puro olido, pero mel sempre e nada máis mel.
Follas novas

I. *En busca del desentrañamiento rosaliano*

Después del estudio de los poetas anteriores venía el de Rosalía, pero los problemas eran muchos, había que hacer antes un trabajo de saneamiento, intentar establacer la imagen real, distorsionada por la leyenda negra del lloronismo y otras similares; había que rescatarla de las garras del nacionalismo, había que leerla por primera vez sin anteojeras, hacer un esfuezo para poder contemplarla sin prejuicios, derribar el ídolo y en su lugar poner a la poeta leída desde ella misma: fuera el mascarón y el mito, porque son mentira. Este trabajo ha sido hecho, y fruto de él son los dos libros en gallego *Rosalía erótica e existencial. 50 poemas esenciais,* -no me ha sido posible publicarlo en Galicia, he tenido traducirlo- y *Rosalía Castro,* pretende ser un estudio exhaustivo; en el primero se realiza el análisis fondal y formal de cada poema y por lo tanto es un adelanto del tercer tomo de esta obra, que es la *Poética formal*. Situados ahora -creemos- en la perspectiva adecuada podemos proseguir nuestra *Poética I* con el estudio del fondo poético rosaliano. Nos ocuparemos sobre todo del proceso que da lugar a la *Rosalía esencial* antologizada, y al análisis de sus más importantes símbolos. En su obra primera comienza ya a estar el desentrañamiento, y aunque se halla todavía en germen tiene la ventaja de que al tratarse de poemas en los que el sentimiento se halla menos formado, es más fácilmente identificable cuando el poema es enteramente fondo 'transformado'. Comienza en *La flor*, pequeño poemario publicado a los 20 años, e inicia sus dos versiones de anhelo y desarraigo. El primero en *Dos palomas*, trata del entrañamiento materno y de sus dificultades:

"Juntáronse y volaron
unidas tiernamente,
y un mundo nuevo a su placer buscaron (...)
Y así viviendo inmarchitables flores (...)
¡Felices esas aves que volando
libres en paz por el espacio corren
de purísma atmósfera gozando!".

"Las dos eran como palomas cariñosas, las dos se amaban y sufrían" se dice en *La hija del mar* de la relación entre madre e hija; pero se trata más de un deseo que de una realidad. Es sorprendente que el sentimiento que se busca es el de paz; nos muestra el sueño de un alma atormentada. También: en este poema 'en la tranquila mar', 'y nunca los *amargos sinsabores*'. Y en *Fragmentos:* 'No hubo esa paz que con afán buscaba'; 'de paz y amor las ilusiones bellas; 'mi fe y mi paz; etc. Y en *Madre*:

porque en *santa paz unidas*,
donde no hay penas ni olvido,
gocemos de *blando nido"*

En su poema Rosalía hace iguales la libertad y el amor, pero son de género diferente, en el amor no se halla la libertad que siempre es solitaria, y el amor siempre tiene un algo de coerción. Más que el amor lo que se busca aquí es una libertad -propia- acompañada; al año siguiente de la presentación de este libro Rosalía publicó un poema en prosa al estilo de los de Baudelaire que -su marido conocía e imitaba- titulado ingenuamente *Lieders:* "Sólo cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debía aprisionarme para siempre"; ya hemos hablado de su raigambre byroniana. Por eso aquí este amor es libertad, el volar es símbolo de libertad, aunque volemos juntos, volar es más que juntar, aquí el gozo es de volar más por la compañía, que no es más que un encanto añadido. Se trata de una libertad gozosa más que de un amor libre o desatado, que es el de las transgresiones eróticas posteriores (poemas XII, XIII, XIV y XV; también XXIII y XLIX), semejantes en parte a este poema, que alude a la totalidad, pero hay una búsqueda que la trasciende:

"Juntáronse y volaron
unidas tiernamente
y un mundo nuevo a su.placer buscaron
y otro más puro ambiente".

También en esta primera obra se halla el desarraigo, pues cuando la poeta descubre su origen comienza en ella el rencor soterrado a su madre contra el que estará luchando hasta el fin. Si tanta importancia tiene para ella el hecho de que la madre la halla abandonado al nacer es porque le subyace el desentrañamiento en la recepción de la madre sustituta, pues la biológica después será la segunda, una entrañación secundaria. Hay una herida cuando la niña vuelve con la madre -una aldeanita, que no sabe hablar en castellano- de la que ahora se intenta sanar, y cuando se estaba en ello llega el ominoso descubrimiento de que es la hija sacrilega de don José el cura de Iria Flavia, que probablemente tenga con ella esas melosidades eclesiásticas que se suelen. Veámoslo en estos dos fragmentos de *Fragmentos:*

"Hoy yerto el corazón, falto de vida,
horas de horror e insensatez presiente (...)
vana esperanza el porvenir le miente;
sabe muy bien que esa esperanza es vana
¡sombra fugaz de su primer mañana (...)
¿Quién ese fue me que robó violento
cándida paz que recobrara un día,
clavándole en mitad del pecho mío
la terrible visión de un devarío?

Son versos muy densos de contenido; en el segundo fragmento se habla de una paz 'candida' o infantil lograda por la poeta cuando con la segunda recepción intentó recobrar la primera, como se muestra en el capítulo V de *Hija*, y también de 'alguien' que se la robó violentamente clavándole en el pecho el descubrimiento de su origen. Ella se siente robada y aun más, burlada, sus padres hacen de ella el resultado de un despropósito, le quitan todo el sentido a la única cosa razonable que fue llevada acabo, que es la acción suya intentando

recobrar a la madre; todo lo demás es loco: lo es el sacerdote seductor, que sin embargo impidió que la decisión materna de internarla en la inclusa, y este hecho del que seguramente fue informada en el ámbito paterno, acrecienta el rencor que ya había contra la madre. Por eso se le juntan el amor y el odio, lo cual es el mayor infierno. En el fragmento primero se supone por el sentimiento actual lo que habrá de ser para ella en el futuro: horas de horror e insensatez pues de aquel escarnio no se puede esperar otra cosa; sueños de paz imposible: ya no cabe la esperanza; también en Byron hemos visto que en su poema de 18 años relaciona su infancia con la perdida de la espernza. Por lo tanto el desarraigo aquí tan sólo se presiente y del anhelo hay sólo el inicio: éste es el diagnóstico desentrañal de *La .flor*.

En *Dos paloma*s nos hallábamos en el anhelo simple: lograr un imposible que perfeccione el estado actual; pero éste puro es poca cosa para el ansia de nuestra poeta; en la conclusión de *La hija del mar* que -nosotros llamamos 'Canto primordial', y está en la introducción de la antología- se le junta con el desarraigo y ahí es en donde va a estar la innovación de nuestra poeta, en matizar el anhelo desarraigalmente, a veces erótica y a veces existencialmente. Éste poema es el máximo alcance de la novela, que está mal planteada, se nos quieren decir en ella demasiadas cosas; el *Canto* quiere ser la conclusión de un largo relato en el que se trata sobre todo de un ajuste de cuentas con el padre y marido, que al final es ajusticiado y aparece también la primera madre, que es vilipendiada. El final grandioso sólo puede tener enlace con los capítulos del comienzo en los que el combate es entre Teresa y el mar, su madre terrible; esto es lo esencial, y lo que queda en medio no más que anécdota. *Canto* no es la conclusión real de la novela sino del desarraigo de la verdadera protagonista, que es la madre; la hija pertenece ya al tópico de niñas angelicales que estará en casi todas las novelas posteriores como contrapunto de la agonista. Teresa se corresponde con la Mara de *Flavio* y con la Musa de *El caballero*; en *Ruinas* y en *El primer loco* la identificción de la escritora es con el hombre. El desentrañamiento que se juega en *Canto* es, pues, el de Teresa -la hija no tiene envergadura suficiente- que es la verdadera 'hija del mar' y el desentrañamiento que canta no es el segundo sino el primero, el hondo, el verdadero, el originario; el figurado en el capitulo V queda reducido al apego, que es el que se muestra también al final de *Flavio*: la hija deja la lucha con su hombre y se retira con la mamá segunda, recién recobrada y ya nunca dejada. En la obra hay un apego que es el de Esperanza y un anhelo y desarraigo que es el de Teresa; ésta es la autora misma y la otra es un arma arrojadiza lanzada contra la madre por haberla abandonado. Vemos así que en esta época Rosalía no es capaz de distinguir ambos extrañamientos: el anhelo unal, del apego dual; hasta *Follas* no lo logrará. En *Canto* se dice: "¡Oh madre míal ¿En donde estás que mi alma te busca y no te halla nunca?". 'Mi alma', 'no te halla nunca': estas dos expresiones hablan de anhelo y no de apego; puede tenerla delante y no encontrarla, desde luego no se trata de la segunda recepción con la que convivía sino de la inasible primera. Vemos ahora ya que el anhelo de *Dos palomas* está profundizado por el desarraigo, y aunque no alcance del todo la unalidad se va acercando a ella; es hasta ahora el mayor fondo alcanzado.

Entre *La flor* y *Cantares gallegos* aparentemente no puede haber mayor diferencia: solitario y rígido el primero y libre, alegre y en metros más ligeros el otro. Con esta obra adquiere Rosalía un anchor vital ya que siempre tendrán sus poemas: la pertenencia a un pueblo, la solidadaridad con los que sufren, y aun que el costumbrismo sea una limitación, el enraízamiento en la nación para quien antes sólo se buscaba a sí misma, fue una complementación formidable. Yo que nunca había salido de Compostela y después huí a la capital, no me ha dejado jamás la soledad y he tenido que aferrarme a la filosofía para sostenerme, he visto siempre con envidia esta solidaridad que Rosalía tenía con su nación; y esto fue ganado en *Cantare*s, sin embargo es fruto de la nostalgia, pues nació en Madrid, aqui se sintió Rosalía gallega y reivindicadora, le habia pasado lo mismo que a su marido, que es el que ahora la contagia; en Compostela era romántica y feminista. "Lejos de la patria, y en medio de las soledades castellanas... *habiendo dejado en Galicia a la madre y a la hija*... sintió nuestra escritora la necesidad de publicar un libro en que se reflejasen con toda su poesía y pureza, los paisajes y la vida entera de la gente de nuestro país. Y queriendo *romper* con cuanto *le rodeaba* y le era tan poco adepto, prometióse a sí misma *escribirlo en la lengua matern*a. Y aquella misma noche... trazó con mano rápida aquellos versos tan tristes y tan hermosos que llevan por glosa la canción popular más en consonancia con el estado de su espíritu, *Adiós ríos, adiós fontes" (*184). Aunque el marido no lo diga y destaque sobre todo la incitación nacionalista nosotros hemos visto que si hasta ahora ha sido la madre lo más importante para ella, no va a dejar de serlo de pronto. Así pues, este poema aunque hable de los emigrados a las a Américas, en el fondo quiere expresar el propio desentrañamiento, y lo mismo podemos decir de otros. Rosalía tenía entonces en Compostela a su madre y a su hija, las echaba de menos, pero ¿por qué en gallego si se comunicaba con ellas en castellano? Si echaba de menos lo gallego en gallego es porque la nostalgia que sentía la retrotraía a otra más antigua, que sí fue en gallego, la de su primera aldeana recepción; retornaba por lo tanto al gozo de su primera infancia, que tan bien expresan sus canciones sobre todo las de metro corto; Murguía dice que le salían espontáneamente:

"Acola enriba
na fresca montaña,
alegre se crobe
de verde retama,
meniña morena,
de branco vestida,
nubiña parece
no monte perdida (...)
¡feita, linda,
fresca, branca
dou Dios á menina!
¡hermosa parece
que chore, que xima,
cantando, sorrindo,
desperta, dormida!" (14).

Esta alegría íntima de la que están formados muchos de los poemas de esta obra, expresa sin ninguna duda el entrañamiento primario y se contrapone a la pena de hallarse desterrada de la madre actual, que expresa un entrañamiento secundario:

"Cando vos oio tocar,
campaniñas, campaniñas,
sin querer torno a chorar.
Cando *de lonxe* vos oio,
pensó que por min chamades,
e das entrañas me doio.
Dóiome de dor ferida,
Que antes tiña vida enteira
i hoxe teño medía vida.
Sólo media me deixaron
os que de aló me trouxeron,
os que de aló me roubaron (...)
Corre o vento, o río pasa,
corren nubes, nubes corren
camino da miña casa.
Miña casa, meu abrigo;
vanse todos, eu me quedo
sin compaña nin amigo" (11).

El extrañamiento de la segunda recepción está muy claro; sin embargo la poeta vino al mundo en la aldea, tenía que sentirse una aldeanita más, ¿a qué viene esta extrañeza? Es el desentrañamiento de *Fragmentos* trasladado al lugar que se piensa originario. *Bastavales* es el canto de un desterrado, pero ella en la aldea no era tal, era de allí, allí se criara; pero está visto desde mayor, desde el destierro. Por lo tanto hay dos capas en Ca*nt*ares; cuando ella se abandona a las vivencias de niña en la primera recepción, no solamente materna sino ambiental general, y cuando se sabe -ahora- que estaba allí por abandono de la madre. Y cuando ahora se imagina un paraíso, no es el de su primera recepción, sino de la segunda:

"Aló no corrunchiño máis hermoso (...)
que a os campiños do Edén se acomparara;
aló onde o Sar (...)" (25).

Por lo tanto la saudade de mayor es de Padrón, "la pequeña, pero hermosísima villa" (*Ruinas* 671 1) y de la madre; pero los poemas espontáneos de su niñez la contradicen. Sin embargo en el primer entrañamiento no todo es alegría, hay también una tristeza, más honda que en la del segundo:

"Nasín cando as prantas nasen,
no mes das froles nasín,
nunha alborada mainiña,
nunha alborada de abril.
Por eso me chaman Rosa,
mais a do *triste sorrir*" (2).

"Mais o ben guixo un día,
si a querer ten afición,
sempre lie queda *unha mágoa*
dentro do seu corazón" (...)

Eu ben sei destos secretos
Que se esconden nas entrañas (...)
Tiven tan fondos amores
e tan *fondas* amarguras (...)" (22).

La poeta está hablando de lo más hondo de sí misma, de su desentrañmiento gallego; yo antes lo consideraba una acusación a la madre, pero está más adentro: el desentrañamiento como una 'mágoa', una herida interior de la que ya nunca se sana, 'secreta', 'honda amargura'. Sin embargo a veces no sabemos si se trata de lo uno o de lo otro:

"Déixame vivir nos montes,
déixame estar solitaria (...)
eses sons de amor á vida
rompen as miñas entrañas (...)
Para min morreu a dicha,
morreu tamén a esperanza (...)" (26).

Lo primero parece primario, pero lo siguiente es secundario pues es lo que se dice también en *Fragmentos*, alli de manera más acusadora, y aquí más anhelar. Otro ejemplo aun más claro de estos dos extrañamientos en el mismo poema es el siguiente; primera recepción:

"aló gardo *non sei donde*
saudades de *non sei cando*".

Segunda:

n'hai máis tristes pesares,
máis negra malencolía
a *entre estraños se cria*" (18).

El primer extrañamiento es soterrado, impalpable, más misterioso, más creador; el segundo es el del capítulo V de *Hija,* más apego anhelo. Es probable que sea el primero el que hace el segundo. Tal vez aquí estén las dos madres juntas:

"Cal ela ninguna
tan dulce cante
soidades amargas,
sospiros amantes" (1)

"Aquellas estrofas, breves y cadenciosas... Están llenas de la *la esencia de sus dolores*"(*Prec* 194); esto último lo subraya Murguía y es lo único que subraya en su crítica; 'la esencia de sus dolores', sí, porque es la fuente más importante de ellos. En el prólogo está la única referencia expresa de Rosalía a este primer entrañamiento: "Por esto, inda achándome débil en forzas, e n'habendo deprendido en máis escola qu'a dos *nosos probes aldeáns,* guiada sólo por aqueles cantares, aquelas palabras cariñosas e aqueles xiros *nunca olvidados tan que tan*

docemente resoaron nos meus oídos desde a cuna, e foron recollidos polo meu coraçón como herencia propia". La primera recepción es unión entrañable, es verdad, nunca olvidada, ella le dio la creación; la otra en cambio sólo la extrañó. Nada hay amargo en esta cita, pero la poeta no se enlaza con ningún lazo; la entrañación secundaria está ya aquí deformadora, el único agente es 'nosos pobres aldeáns', ¿fueron ellos los que le dieron la teta, los que la tuvieron 'en el colo', los que la arrullaron con la nana que pone en el libro: "Miña xoia, miña xoia" (20)? Murguía es un poco más explícito: "Lo que más le agradaba era ver escrito el libro en aquel dulcísimo dialecto que *había hablado en su niñez*... nuestra escritora no sólo tenía el instinto, el candor y la expresión de los sentimientos populares, sino que hablaba la lengua de su pueblo, con la misma sencillez y afecto que nuestro perdido cancionero " (189). Y Carballo nos muestra el entorno: "Os seus primeiros anos vivíanos mergullada no ambente aldeán, *sin ouvir falar ao seu redor outra linguaque a galega*" (*Est* 79). En *Cantares* no podemos más que entrever este (des)entrañamiento primero, pues se interpone siempre el segundo. ¿Por qué no fue feliz allí? ¿Influyó el animismo? "aquellos maleficios, aparecidos y fantasmas, de los cuales nuestros campesinos murmuran en silencio al pie del hogar, mientras el fuego en él que arde templa a la par que alumbra, de una manera a propósito para ver visiones... el sombrío interior de sus chozas" (2 749). Pero ella se crió en la casa de Castro, casi un pazo, que todavía existe: a mí me parece que todo esto es posterior. En la composición del libro, vista desde fuera de Galicia, en Madrid, aquella primera infancia le pareció el paraíso, pero cuando se acerca un poco más aparecen las dificualtades provenientes de lo que ella sabe y hemos visto en *Fragmentos*; que entonces el paraíso se le convierte en purgatorio, y en estos dos sentimientos se mueve la obra: un desentrañamiento hondo y creador en el que el anhelo está mezclado con un cierto difuso desarraigo y otro en el que un desarraigo hostil y la enajenación priman. Ambos están entremezclados, pues si quiere que la saquen de Ortoño será porque no se entrañó al comienzo, el mal está ya allí, por eso su desentrañamiento es en el idioma que va a emplear en su obra, con el que llegará al origen. ¿Y entonces el de su madre, aparece muy claramente en *La hija?* Es otro secundario; desetrañada en la primera infancia y desentrañada en la segunda, ésta en castellano y consecuencia de aquélla. En gallego aprendió a sentir y a expresarse, en él alcanza la intimidad mayor. C*antares* es fundamentalmente de antes. Rosalía es muy sabia, y alcanzando la solidaridad va ganando en expresión. La unión es menos arte que la desunión porque en aquélla ya se tiene casi todo y en ésta no se tiene casi nada, y tanto en el arte como en el espíritu es necesario no ser nada para alcanzarlo todo. *Cantares* es para Rosalía fundamentalmente una vuelta creadora al origen: "Cousa... dos meus días de esperanza e xuventude, ben se ve que ten algo da frescura propia da *vida que comenza*" (Pról *Follas*). En cambio en *Fragmentos* ya no había esperanza; *Cantares* supone por lo tanto un paso hacia la vida, lo que indica que se valora más el primer entrañamiento que el segundo, al contrario de lo que se hizo en las novelas con la escenificación de esas rapaciñas aldeanas tristes y con muy poca vitalidad que acaban malamente. En las tres primeras hay una evolución desde Esperanza de *Hija* a la Rosa de *Flavio* y a la de *Cantares*;

después es una niña falsa, tópico, irreal, melodramática; no está sentida, es una idea, un prejuicio. La verdadera Rosa es la que emerje en los cantos más espontáneos y dolientes de *Cantares*; después se hace cliché, en *Caballero* y *Loco*, un efecto de contraste, un "parrafillo melancólico-poético" *(Caballero* 49): En *Hija* la Teresa del comienzo en integración desarraigada figurada por su lucha con la mar, luego se hará también anhelo en el *Canto* final; y una segunda recepción: la de Esperanza, ser desmedrado y anecdótico. En *Flavio*, la Rosalía realizada como escritora en Mara, y la desmedrada Rosa sometida a la primera recepción. *Cantares* es el triunfo de la personalidad rehusada, el acercamiento al origen, que se realizará después en *Follas*. La concepción del entrañamiento primordial como lo originario, es lo contrario de la dependencia secundaria. Teresa se considera hija del mar y rechaza el apego; Mara en cambio cae en él. En *Cantares* hay la lucha entre las dos opciones, es una tragedia cantada, pero ¿con qué madre? Lo mas hondo hasta entonces en *Cantares* se alcanza; era una herida que se hallaba cerrada en falso. 'La hija del mar' -auténtica-, la Rosa de Cantares, la agonista de Follas: esta es la línea esencial. Y de todo ello, el Canto es lo más grande. No lo podría cantar ni Esperanza ni Mara ni la agonista de *Bastábale*s apegada a la madre ciudadana, pero sí la Rosa abrileña del 'triste sorrir' (1), la Roxiña que guarda 'non sei donde/saudade de non sei cando" *(*18), la de los 'fondos amores' que lleva dentro una 'magoa' (22). Esta es la ganancia de que *Cantares* más que ninguna otra obra anterior, exceptuado el *Canto primordial* que es la antorcha. Vitalmente ha sido para la poeta la oportunidad de integrar su infancia escindida y por tanto la posibilidad de lograr una poesía bella y profunda. Con la lengua materna puede llegar al primer entrañamiento puesto que su nacimiento a la vida se hizo en ella y lo que haya de doloroso o de gozoso ha quedado allí inscrito; el idioma castellano que -es el de la segunda recepción- le es ajeno, y le sirve sólo para representarse, pero no para expresar aquella intimidad. El desentrañamiento primero lo vivió en galego, por eso en galego lo recuperará; lo vivió con aquella otra madre que le hablaba en la cuna, que ella sustituyó por esta otra. No se comprende este extrañamiento en la aldea donde se crió, que tenga nostalagia de otro lugar en donde no estuvo a no ser que refleje el anhelo primario; aquí es donde está el meollo: ella quiere escapar del entrañamiento actual; no es que tenga apego de la madre ciudadana, es también que querría escapar de ella. Aquí está el extrañamiento también en el entrañamiento primario subyacente al secundario y por eso necesita el gallego para expresarlo, porque nació en gallego. Hasta ahora en castellano había sabido sólo del extrañamiento segundo. Pone el ansia en la madre biológica, pero es el entrañamiento con la vital a lo que en realidad aspira. Le pasa como al enamorado que no quiere a la amada y sueña con otra y la deja por ella; pero esa necesidad se fraguó con la primera y seguirá existiendo con la segunda. Se le juntan las dos madres, y la prueba la tenemos en el *Canto,* expresando la segunda recepción pero la sobrepasa. Rosalía necesita el gallego porque su desentrañamiento primero fue en ese idioma. Y aunque en castellano encontró, como si dijéramos, la cascara, el meollo no lo podía hallar más que en su lengua materna -con su madre habla la paterna- en la intimidad

más honda, en esa aldea perdida, allá en lo profundo de Galicia y de sí misma: allí tiene ella su querencia y tiene que ser en aquella lengua primera.

Lo que había debajo de la segunda recepción emerge en la obra dedicada a la muerte de su madre:

a)" (...) ¡Vasto páramo es la mía, (alma)
como abrasado desierto,
como mar no se acaba,
y en ella un sepulcro tengo
más profundo un abismo,
más ancho el firmamento,
y al eco de las campanas
en él se van repitiendo,
los esqueletos se rompen,
de mis pálidos recuerdos! (...)
b) Y aunque era mi madre aquella
Que en sueños a ver tornaba,
ni me acariciaba ella (...)
Todo en hosco apartamiento,
como si una extraña fuera,
o cual si herirme pudiera
con el soplo de su aliento (...)
c) Tu sombra sí, sí., tu sombra,
¡tu sombra siempre me aguarda!

a) Esta obra es el canto de la propia muerte: páramo abrasado, mar seco con una tumba que es un abismo negro y quieto. Como en Pessoa y en Becquet, esterilidad inmóvil. En Cantares había infancia porque había ansia de totalidad, y el *Canto*, aunque en él se muriera es casi místico. Aquí se está en la sequedad de *Fragmentos*, acrecentada hasta el espanto, se puede porque se está ya muerto. No cabe otra vida que la risa del escarnio.

b) En *Cantares* la hija apegada a la madre se sentía abandonada en un medio extraño; aquí es extraña y peligrosa, de la que hay que huir, la propia madre. En la obra se esfuerza por mostrarle su amor:

"Mas cómo no amarte cuando
tus alas me cobijaban,
si fueron ellas mi *cuna*,
la cuna en me arrullabas?"

Pero eso no es verdad, aunque lo repita dos veces, pues 'aqueles xiros nunca olvidados tan docemente resoaron nos meus oidos *desde a cuna*, foron recollidos polo meu corazón 'como herencia propia'. Por lo tanto, si la poeta fuera sincera tendría que decirle: '¿Como amarte si tú no me arrullaste jamás, si tuvo que ser otra, si en mi cuna nunca estuviste tú? Y esto es lo que sale ahora en el sueño. En cierto modo *Cantares* fue una venganza contra su madre, una recuperación de su entrañamiento primero, del que son indicios el poema 14 ya citado o el 29:

"-Vente, rapasa,
vente miniña,

vente a lavar
no pilón da fontiña (...)
¡Ai, que miniña!
Que nena presiosa,
dempois de lavada
párese una rosa (...)"

Dos madres la hicieron, ella se aferró a la falsa, pero en lo hondo estaba la verdadera, la creadora, que la va a salvar, y *Cantares* es su lugar de nacimiento poético, por eso es tan importante esta obra, germen de *Follas*. Antes la poeta despreciaba este entrañamiento, se ve en la imagen que propone de su primera recepción en *Hija*:

"Candora (a Esperanza): "¿quieres darme tu cabeza? !Yo la llevaré conmigo, yo la cubriré de flores!

Tan rara petición, el agrio timbre de aquellas palabras, hizo salir a la enferma de su apática indolencia y acercando hacia ella la cabeza, le contestó con una sonrisa dulce y tranquila:

- Aquí la tiene. ¿Para qué la quiere?

La vagamunda escondió entonces sus manos ásperas, y callosas entre los abundantes rizos que acariciaban la pálidas mejillas de la enferma, quien lanzó un grito de dolor; y levantándose con una ligereza de que no se la creería capaz al verla tan pálida y tan endeble, preguntó:

- ¿Por qué quiere mi cabeza esta mujer?" (202)

Esto es lo más directo que tenemos de la relación de Rosalía con su madre verdadera, debió de ser su tía paterna, que se llamaba también Teresa. Así la ve su sentimiento actual; pero más desarraigamente ve en sueños cuando murió a la que ella eligió:

"Ayer en sueños te vi (...)
que tu acento desolado
llegando hasta mí pausado:
'¡Ya estoy muerta!', repetía.
Y al repetirlo, gimiendo
el eco en el hondo abismo
de mi pecho, iba asimismo
'¡ya estoy muerta!', repitiendo (...)"

Es una madre terrible que quiere llevarse a la hija al sepulcro, o al menos así es como la ve su desarraigo. Leonardo de Vinci tuvo también dos madres; en su cuadro aparece él como hijo de la segunda, pero el rostro de la primera está tratado con una mayor dulzura. Rosalía no ha hecho más que despreciar y olvidar a la tía suya que hizo de madre, sin embargo aparece en Cantares con una gran fuerza y en el hecho de que su obra más profunda y más bella esta escrita en su lengua -verdaderamente- materna.

c) La hija pide con unción el castigo de la culpa del odio que siente que le nace incontenible. Podría haber dicho, pues ni el cuento de las sílabas ni la rima lo impediría: 'tu sombra siempre me guarda', pero eso sería amor; así sólo hay penar, como en el Infierno de Dante. El

poema alcanza aquí su tránsito; en el sosiego, Rosalía envidia a los que todavía están vivos:

d) "Yo ni lloro, ni canto, ni me quejo,
e) mas en mi seno recogido guardo
f) la hiel del corazón".

Desesperación, miedo y culpa son los sentimientos que dominan en *A mi madre.*

La poeta es muy sincera, nada hay aquí para la galería; esperábamos un planto y nos encontramos con un análisis feroz. A partir de aquí, es la pared y el suicidio, hay que intentar volver al *Cantares* primordial, había quedado interrumpida su escritura; después le fue a la poeta muy difícil reemprender el trabajo que apremiaba al marido: "El proyecto que abrigaba de consagración a Galicia, las primicias de su musa, podía darse por abandonado, pues nunca como entonces se sintió más dispuesta a sepultarse por completo y para siempre en la oscuridad del hogar" (187). Se recurrió a la coartada de dar a la imprenta lo terminado, pues así se introducía la premura. Este poema es de después; en él la poeta hace madre de sí misma y de su madre a la madre antigua identificada con la nación gallega:

"¡Como chove miudiño (...)
nube corre pelegrina.
Triste vai, a terra toca (...)
tal maxino *a sombra triste*
de mi maa, sola vagando
nas esferas onde existe,
que ir a groria se resiste
polos quixo agardando (...)
Nesta terra tal encanto
se respira (...)
Polos fillos *a nai* tira,
xorda, triste, plañideira,
xeme, chora e mais sospira
e non para hastra que os mira
ben chegar por derradeira.

¡Probe nai! ¡Canto te quero!
¡Nai tamén, ¡ai!, da nai miña!(...)
¡Bosques, casa, sepulturas,
campanarios e *campana*s (...)
Elas fono as alegriñas
me chamaban mainamente
nas douradas mañanciñas,
de mi maa cas cantiguiñas
i os biquiños xuntamente.
Inda vexo onde xogaba (...)
Casa grande (este subrayado es de la poeta) lle chamaban" etc.

Cuando Rosalía hablaba antes de sus primeras vivencias decía que se encontraba sola, en cambio ahora alardea del cariño de la madre, lo hace incluso con el idioma del antiguo, en una verdadera usurpación. Pero después de leer *Madre*, vemos que todo esto es aparente, que hay que buscar debajo, hay una labor que hacer para encontrar el fondo primero, y el lugar adecuado está en *Cantares*, es en donde más directamente la poeta nos habla de sus vivencias entrañales, por primeras, las primordiales. La pregunta más importante que hay que hacerse respecto al desentrañamiento de Rosalía es si fue con su recepción materna primera o segunda, y a esto nos contesta la psicología, nos informa de que lo más importante a este respecto sucede de los seis meses a los tres años, por lo tanto aquella primera recepción fue la realmente materna; su tía -a la que hemos visto que rechaza en *Hija* y también a una hermana suya que la escritora rechaza poco antes de morir- fue su verdadera madre, y no la que hizo tal papel después. Si Rosalía hubiera visto esto no se atormentaría tanto en *Madre*, sabría en realidad que no hacía más que poyectar sobre esta segunda recepción un extrañamiento que era de la primera, como luego hará con el marido. Qué fuera 'este miedo aterrador siento/ *y esta congoja inalterable y fría'*, esa 'fría memoria' sólo encuentra atisbos de respuesta en *Cantares*, es la 'mágoa' del desentrañamiento antiguo. La poeta se expresaba en castellano con su madre, y con su marido e hijos, y sin embargo para hablar de lo más íntimo suyo necesitaba el gallego, lo que demuestra que de su intimidad mas honda sólo su poesía sabía. El gallego además es el idioma de su solidaridad, y esto nos demuestra la unión con la nación que es fruto del (des)entrañamiento con la madre, que no es asunto paterno sino materno, lo que nosotros llamamos 'natío' por oposición a 'nacionalista', y los poetas se nutren de esto y no de aquello, que no es más que una ideología. El castellano obligaba a Rosalía a representar lo hondamente sentido, que le valió para un primer acercamiento, y sobre todo para apropiarse de la cultura romántica que valoraba la expresión como lo más poético, podemos por lo tanto decir que su evolución fue perfecta, porque el azar se le juntó con la vida. La poeta de la expresión en *Flor* y la de la desunión en *Cantares*, tenían que unificarse y lo hicieron en *Follas*; por lo tanto *Cantares* fue el paso fundamental, es el libro suyo que más se acerca a *Follas* y no sólo por el idioma. La poeta tanto en los poemas en castellano como en las novelas es la burguesa 'Rosalía'; ¿se encuentra en estas dos obras en gallego la aldeana 'Rosa'? 'Aldeana' le llama Unamuno, dice que nunca dejó de serlo, pero nosotros le damos el sentido un poco de 'hija de nadie'. Tendríamos que ver si el desentrañamiento de *Follas* pertenece a la primera recepción o a la segunda. En esta obra la madre no aparece ya; hasta entonces puede decirse que Rosalía no hizo más que poesía materna o primordial; es el caso único de un poeta que poeta a la madre como desde la niñez, por lo que podemos saber mejor que de ninguno de su desentrañamiento primordial. Se tratará de ahora en adelante del erótico y del existencial pero las dos madres seguirán en la sombra -'tu sombra siempre me aguarda'-, jamás se librará de ninguna de las dos, de valor para ella muy diferente, pues la primera la hace creadora y la memoria de la segunda la atormenta estérilmente. Esta es la diferencia fundamental entre *Follas* y las

obras anteriores; el desentrañamiento sólo se realiza plenamente ahora cuando, la madre ya no se halla explícitamente presente, cuando el desentrañamiento es unal, cuando no tiene objeto: "sede/dun non sei qué" (XXVIII); pues aunque ya en *Cantares* aparece algunas veces la unalidad: 'saudades de non sei cando'(18); lo corriente es que el desentrañmiento allí sea dual; son tres las razones que hacen que sea *Cantares* la obra más próxima a *Follas*, que en el fondo no son más que una: a) por el idioma materno; b) porque el anhelo es más importante que el desarraigo, aunque pervivan juntos; c) por esta unalidad incipiente. Por eso tiene razón la poeta al decir en el prólogo: "Alá van, pois, as *Follas novas*, que mellor se diría *vellas, porque o son*, e últimas"; parece que quiere decir que son viejas por últimas pero eso no tendría sentido; son 'viejas' porque en el fondo son las mismas que las de *Cantares.. Follas* es más desarraigada porque en medio de las dos está *Madre*. El *Canto* tiene la ventaja de ser anhelo desarraigal como los poemas más hondos de *Follas*, pero está sujeto a la madre; en Rosalía hay la cualidad de que su segunda recepción hace el papel del eros en otros poetas, pues es también un segundo amor, y esto hará proclive a la poeta al homoerotismo. Por lo tanto Rosa tiene excepcionalmente tres niveles de desentrañamiento: el primordial primero; el primordial segundo, que es más bien apego; el erótico y el existencial. Lo revolucionario de *Follas* es el paso del desentrañamiento dual al unal, pues aunque el erótico sea con el amado o la amada, el amante en gran parte, lo es de una madre ausente, a quien está (des) amando; es un condenado a la unalidad, pero que se mantiene en la bilateralidad –aunque no llegue a la dualidad. La madre ya no vuelve a aparecer en los poemas de Rosalía, pero sí su sombra, con lo cual se supera la dualidad anterior que no le dejaba alcanzar la bilateralidad unal desentrañal. En *Rosalía Castro* distinguimos entre la unilateralidad de *Fragmentos* y la bilateraliad del *Canto;* aquélla es expresión mundana y ésta desentrañamiento vital. Esta ansia de algo de que se carece está en la línea del Canto, no es el sentirse víctima que es unilateral y sólo puede expresarse chillando o llorando; la bilateralidad tiene una grandeza y una viveza de que carece el extrañamiento, y la sed rosaliana es esta ansia de algo que me plenifique, vitalidad de que carece el enajenado o el alienado. El desentrañamiento erótico y el existencial son consecuencia bilateral de la dualidad hijo/madre, pero ahora esta dualidad ya no existe sino sólo el sentimiento propio. "O meu mal que non ten cura/ un mal naceu conmigo" (37 3). A través de la madre se alcanza el eros y la existencia, ahora sólo está su sombra porque el sentimiento es auténticamente mío, es un reflejo de aquella intimidad primera ahora universalizada. Como antes sólo fui con mi madre ahora sólo soy con mi desentrañamiento, pero antes se trataba de dos personas y ahora del sentimiento de uno solo pero bilateral. Lo que me acompaña no es la sombra de la madre sino de mi desentrañamiento con ella. Soy ahora en gran parte como fui entonces, (des)unión, libre de la presencia impositiva de la madre pero con su (mayor o menor carencia de) recepción. La muerte de la madre ella decía que la empobrecía, pero no fue asi, fue liberación de su apego. Que el entrañamiento de la primera infancia fue más importante para ella que el de la segunda se demuestra en que es mejor poeta en el idioma de aquél, que es capaz de crear una mayor belleza cuando escribe

en gallego y ello es una demostración también de que la belleza es más asunto de fondo que de forma. *Follas* tiene dos ventajas desde el punto de vista del fondo sobre toda la obra anterior, que -en sus poemas mejores- sobrepasa a la madre segunda con la primera y en su poesía es bilateral. Primordialidad y bilateralidad que son las dos cualidades que hacen a *Follas novas* superior -desde el punto de vista del fondo- a las anteriores. Pero además hay un cambio de actitud, que muestra la madurez de nuestra poeta. En el prólogo habla, con la cautela imprescindible en una mujer de su tiempo, de la universalidad de su propuesta (ahora es el momento de darse una vuelta por nuestra antología):

> "Si non pode senón ca morte despirse o esprito das envolturas da carne, menos pode o poeta prescindir do medio en vive e da natureza quo o rodea, ser alleo a seu tempo e deixar de reproducir, hastra sin pensalo, a eterna e laiada queixa que hoxe exhalan tódolos labios. Por eso iñoro o que haxa no meu libro *dos propio pesares ou dos alleos"*.
>
> "¿Qué lle pasará aunque non sea como se pasase en tódolos demais? ¡En min i en todos! ¡Na miña alma e nas alleas! Mais ¿dirase por eso que me teño por unha inspirada, nin penso haber feito o que se di un *libro trascendental?* Non; nin eu o quixen, nin me creo con forzas para tanto".

Ciertamente sus mejores poemas son los de una poeta inspirada y su obra es transcendental porque aborda y penetra hasta el fondo por primera vez en el desentrañamiento primordial, causa del erótico y el existencial, y ello da la razón profunda de que sus 'follas' se llamen 'novas'. Rosalía sabe también que su poesía se hermana con la filosofía, y en las dos se considera innovadora:

> "E nos *dominios da especulación, como nos do arte*, nada máis inútil nin más cruel que o vulgar. Del fuxo sempre con tod' as miñas forzas, e por non caer en tan gran pecado nunca tentei pasar os límtes da simple poesía".

Permanece en la poesía y desde ella se busca, y ello le permite escapar de lo hueco. "Mi inteligencia no crecería más con haber penetrado, como muchos otros, en la gran universidad compostelana. Infinitos conozco que han oído allí en vano, por largos años, pomposos discursos, saliendo tan torpes" (677 1). Habla después de las diferencias de *Follas* con *Cantares*: "Despois do xa dito, ¿tendrei que añadir que est*e* meu libro né, en certa maneira, fillo da *mesma inspiración* que dou de si os *Cantares gallegos?* Nosotros vimos que hondamente sí lo es. Aunque no en su objeto, puesto éste pretende la universalidad y aquél se quedaba muchas veces en el costumbrismo. Para lograrlo la poeta ha tenido que adoptar el distanciamiento del alejamiento de Galicia -muerta ya la madre- y habitar un entorno que le ayudase a descubrir su interior. Por esto los más importantes poemas de *Follas* fueron "escritos no deserto de Castilla e sentidos nas soidades da natureza e do meu corazón. Como *Cantares*, también *Follas* comienza su andadura en Castilla, pero así como en la obra anterior sólo el comienzo es alejado y el libro se continua inspirándose en los lugares en que fue

vivido, ahora se necesita un extrañamiento mayor. Rosalía necesita un ambiente hostil para hablar de su desentrañamiento. *Follas* es una obra de juventud. Once meses en medio de Castilla, sólo para ella, sin hijos -había dejado a Alejandra, de 10 años en Galicia con familiares-, a los 32 años, once meses pueden dar mucho de sí; lo que le quedaba por hacer lo realizó luego en Compostela, que según Unamuno es una ciudad castellana enclavada en el corazón de Galicia.

> "En el prólogo, fechado el 30 de marzo de 1880, la propia Rosalía nos dice: 'Más de dez anos pasaron... desque a maior parte de estes versos foron escritos... no deserto de Castilla...como quen di, en medio de tódolos desterros…' lo que sin duda se refiere al año 1870, y a Simancas. También Murguía hace referencia a esta fecha en una nota, recogida por Naya: 'Su composición 'Padrón, Padrón', la escribió como casi todo el tomo de *Follas novas*, en Simancas, de 1870 a 1871... En una carta (de Murguía, hacia 1913)... se insiste... 'sólo cuando ocurría la ocasión oportuna fue dándonos las principales composiciones del volumen 'Follas novas', escrito en su mayoría en Simancas, en 1870, en donde yo era jefe de aquel archivo, y para ella *aborrecible e inhospitalario lugar*'... (hay algún problema de fechas que corrige el investigador:) Podemos concretar, resumiendo, que la estancia de Rosalía en Simancas transcurre *entre mediados de septiembre de 1869 y finales de agosto .de 1870*, lo cual parece coincidir con las palabras de Carballo Calero: 'Rosalía pasa *once meses* en la villa castellana'" (Estrada 84).

Pero no se le dio a este hecho la importancia que tiene, no se supieron sacar las consecuencias ni intentar averiguar las causas de que la obra más importante de Rosalía se haya tenido que realizar en el exilio castellano; que necesite escribir en el corazón de castilla un libro en gallego, dejando para ello a su hija durante casi un año. La necesidad tenía que ser grande para tal sacrificio. En gallego, porque en *Cantares* se dio cuenta de que estaba expresándose ella y no su nación, y lo hacía de una manera como ni podría soñarlo en castellano; pero en Castilla porque ese paisaje es el que mejor le iba para expresar el de su interior. Muestra su actitud constructiva, al contrario de la que se mantenía en *Fragmentos*. Una paz, una ambición de hondura. *Follas* desde el comienzo respira desentrañamiento, aunque haya en ella mucho material costumbrista agregado seguramente después en su contacto, en los diez años que tardó en publicarlo. Cambió el estar: de unha muchacha desesperada porque se le va todo: la fe, las ilusiones, el mundo, el entrañamiento con la madre: todo le huye, y el poema acaba con la palabra 'nada'; por el contrario, los poemas esenciales de *Follas*, son obra constructiva: sobre aquel derrumbe ahora hay la voluntad de saber de que se trata. Estaba además el hondo conflicto con el marido que se muestra en los poemas de transgresión erótica. Por eso ella dice que este libro fue escrito "nas soidades de natureza e do meu corazón", tenía que ser alli para ser así,

pues *Follas novas* es en parte un libro castellano escrito en gallego. No sabia como ni qué: "Daqueles que cantan as pombas i as frores/ todos din que teñen alma de muller/... pois eu n'as canto.../ ¿de qué a terei?" Ella canta otra cosa, intenta expresar algo diferente a lo que los demás sienten y dicen, que constituye su propio ser, es tan desolador como un paisaje castellano. Se trata de un sentimiento que está en todos nosotros, que es nuestra honda raíz, que es nuestra propia vida por su cara interior, una dulzura amarga que se puede expresar en el arrojarse al mar, vida y muerte juntas, o sed de páramo castellano. Es anecdótico que Rosalía haya nacido en Compostela y lo es también que su lengua materna sea el gallego; no lo es que nos hable de su esencia entrañal en el idioma en que se vivió y se haga en un medio que sea afín; lejanía y hostilidad, anhelo y desarraigo. Lo que hace Castilla adecuada para que Rosalía elabore su poesía es sobre todo la calidad de su paisaje, pues las otras razones, la lejanía y la extrañeza, en cualquier sitio las encontraría. Sus pretensiones son pues más desarraígales que anhelares, más en la linea de *Madre* que en la de *Cantares,* sus precedentes más importantes. Así componía en su tierra: "El tiempo ha empezado hoy a nublarse y viene el invierno, de lo que me alegro, pues los días buenos me cansan ya porque *no me dejan trabajar*." (Carta 5); necesitaba acompasarse al medio para llegar a su interior, pero ahora es más que eso, Rosalía va a Simancas a hacer su obra, se pone en situación de desarraigo para que la creación le llegue. Este carácter desarraigal del paisaje castellano es el que hizo después que otros poetas periféricos creasen en Castilla, Bécquer, por ejemplo, y sobre todo Machado, ambos andaluces encontraron en Soria y en general en Castilla algo de lo que carecían y les permitió acrecentar su arte; Rilke también, como veremos. Sin embargo y a diferencia de ellos, Rosalía no ama Castilla sino que más bien siente rechazo, al menos aparentemente, no sólo por prejuicios de tipo histórico, también rechaza su paisaje, lo cual es un contrasentido, puesto que viene a crear y crea en el; puede crearse en el odio, y en el desarraigo, y eso es seguramente lo que pasa, como le sucede en Compostela. El mejor testimonio es el poema *Tristes recordos*, comienza: 'Unha tarde ala en Castilla', en el que se habla de "os sedentos ríos":

"Unha tarde, ¡ouh, que tristeza
me acometeu tan traidora,
vendóme en tal aspereza!

Parece que esa tarde hizo crisis este odio a lo que era para ella 'do deserto fiel imaxe':

¡Dios mío, que ansia cativa!
Pesaba en min a tristeza
cal se me enterraran viva!
Lembranzas da terra hermosa,
calmá ca vosa frescura
as penas da alma chorosa;
porque ese sedento río
envolto en malinas brétemas,
dá callentura, dá frío (...)

¡Adiós pinares queimados!
¡Adiós, abrasadas terras
e cómaros desolados!
Pechei os olios e vin...
vin fontes, prados e veigas
tendidos ó pé de min; (...)
E non parei de chorar
nunca hastra de Castela
houbéronme de levar (...)"

Es de suponer que Rosalía tuviese estos sentimientos antes de haber hecho la obra, que es invernal; lo que se destaca como ominoso es sobre todo el calor y además la extensión sin término y la falta de vegetación.. Un sentimiento creador similar con el mismo argumento de hallarse desesperada y sobrevenir algo que la consuela, se halla en *A bandalinata* (30 3):

"Ca espada asesina
no peito encravada,
o esprito na sombra
y o corpo na lama,
máis negra que a morte (...)
De pronto antre o espeso
da brétema parda
con rara armonía
saliu unha cántiga...(...)
Calmouse o meu dore
cal s*ede ca i-augua,*
do probe sedento
na fonte se calma (...)"

Se parecen ambos poemas sobre todo en la sed; en cuanto al sentimiento, allí es causado por el medio y aquí parece que es enteramente interior, pero el ambiente le ayuda a sentirlo. Rosalía quiere, más o menos conscientemente, entrar en el desarraigo, 'en medio de tódolos desterros', y para ello elige el 'deserto de Castilla', intentando que el desierto le sirva para vivir el destierro. La imagen más elemental que tenemos de un desierto es doble: una extensión árida y solitaria y la sed, ambos más cercanos al anhelo; el destierro, más acorde con el desarraigo. Rosalía se vale de las dos imágenes para expresar su desentrañamiento. Lo más elemental del desierto es la sed, que es también en nuestra poeta la imagen más constante de su anhelo, tanto erótico como existencial. Con ella hemos pasado de la dualidad a la unalidad pero conservando la bilateralidad desentrañal. Rosalía sabía ya de la sed de Castilla antes de irse a Simancas; en el poema 28 de *Cantares* a sus habitantes les llama '*secos fillos do deserto*':

"Sólo peçoñosas charcas
detidas no ardente suelo
tes, Castilla, humedezan
esos teus labios s*edentos* (...)
Nin arbres che den sombra,
nin sombra que preste alento...

llanura e sempre llanura,
deserto e sempre deserto" (28).

El desierto es sed y llanura, que tiene más de anhelo que de desarraigo; por lo tanto, por Castilla sola, Follas tendría sólo anhelo; pero Rosalía se siente en este desierto desterrada, y esto sí es desarraigo. El desentrañamiento como sed inextinguible tiene su mejor expresión en *Ruinas*, pero sólo al final, y sin estar bien integrada en la obra, en la que Rosalía intentó hacer un relato realista pero se le escapó hacia el expresionismo. Montenegro vive con la madre a sus expensas -apego- y estudia para recuperar una irreal herencia; una moza fina lo desprecia y él loquea, pero loco ya estaba con la madre y la sed era el dinero que se imaginaba que iba a ganar para vivir los dos mejor. Luego huye de casa, pasando así del apego al anhelo y al desarraigo:

> "Generalmente anda diez y doce leguas por día; en cada fuente que encontraba al paso bebía siempre, y al pie de una fuente exhaló el último suspiro, después de haber andado por espacio de veinte horas sin parar"(727 2)

50-60 kms, bebía y seguía; por lo tanto la liberación de sí mismo la hallaba sobre todo caminando, pero caminaba para beber. Seguramente eran para él la misma cosa: caminaba para beber y reconfortado seguía caminando, hasta llegar a la fuente postrera, probablemnte la más lejana. Caminaba buscando fuentes para apagar su sed, que continuaba y tenía que seguir en procura de otras nuevas. Pero la sed en lugar de disminuir se intensificaba, por eso la última caminata fue tan grande que fue la última: murió reventado por esa ansia.

En *Follas* es donde la sed como imagen del anhelo pero también del desarraigo, adquiere toda su expresividad. La de 13,1 (XXVIII de nuestra antología) puede ser tanto erótica, como parece indicar el comienzo del poema, como existencial por el final. Es 'dun no sei que' que nos recuerda la saudade 'de non sei cando' de *Cantares*, pero aquí es más apremiante: 'me mata'. Antes cuando la poeta hablaba de sus soledades muchas veces era ya de la sed de lo que trataba: "Cala, rula: os teus arrulos/ ganas de morrer me dan'; 'sinto negras soidás'; 'mórrome sin él de soidás'; 'de soidás morríase': esa soledad era ya desarraigo;. En este poema la sed la mata; el 'non sei que' es la vida, y le falta. Pero la vida es integración, es ser acogida, la sed es su 'desacougo', no sentirse recibida, extrañamiento pero del hondo, del vital. Su sed le viene de lejos y fue acrecentándose, porque en *Cantares* ese extrañamiento era más bien saudade.

"Tan só unha sede, unha sede
dun non sei que me mata"

Esta es la sed de Montenegro; es una sed mortal, en ella llega el desarraigo, pues sólo acaba en la muerte. Como esta sed es la muerte o extrañamiento, necesita ríos de 'vida'. Si en *Ruinas* hacían falta infinitas fuentes, aquí es más grande la necesidad. Se ve que también se trata de desentrañamiento porque en el comienzo se dice que la extrañación ya no la entretiene, ni odio ni desprecio la ocupan, ahora está en un anhelo que sólo acabando con la vida puede acabar. En el 20,1 (XXX) esta sed se hace imperecedera:

"inmortales deseios que atormentan

e rencores que matan",

juntando también desentrañamiento e extrañamiento. En 4,2 (XXXI) no hay agua para esta muerte:

"Si hai abondosas fontes que se secan,
tamen as hai que eternamente manan;
mais as fontes *perennes nesta vida*
son sempre e*nvenenadas."*

En 6,2, las fuentes vivifican a la poeta de su sed existencial:

"*Da sede que* me abrasa, craras fontes,
apagade o queimor (...)
Dame os teus bicos i os teus brazos ábreme
aquí, onda o río, na espesura fresca".

Hubo un tiempo en que la sed erótica no existía:

"Lévame a aquela fonte cristaíña
onde xuntos bebemos
as purísimas auguas que apagaban
sede de amor en llama de déseios" (22,2).(VI)

Pero ahora, en su existencia:

"*A fonte onde beber, envenenada*
de cote está" *(*11,3)

Sed más grande que uno:

Que ¡ negro contraste forman
da natureza o tranquilo
reposo, coas *ansias feras*
abaten o inxel espíritu"(8,4)

Sed erótica transgresora:

"Deixa *o sorbo postrero*
beba do celeste viño.
Din dorme o privado no leito
ancho dos fondos olvidos;
ambos, pois, *xuntos bebamos*
deste bosque antre os espiños"(5,5).

Sed erótica maldita:

"N'apagará *a túa sede* o outros beben
nas augas maldecidas"(5,5).

Sed existencial que no se sacia:

"Anque me des viño do Riveiro de Avia (...)
ña madre querida, non sei que me falta"(17,5) (XXVI)

La sed de *Sar* es del no-ser*:*

"la cándida abubilla bebe en elagua mansa
donde un tiempo he creído de la esperanza hermosa
beber el néctar sano, y hoy bebiera anhelosa
las aguas del olvido, que es de la muerte hermano"(1,6).

Sed existencial:

"Del Sar cabe la orilla,
al acabarme, siento la *sed devoradora*
y jamás apagada ahoga el sentimiento"(1,6).

Sed erótica saciada con una agua podrida:

"Es que en el vaso corrompido
donde *su sed ardiente se apagaba,*
de un amor inmortal los leves átomos,
sin mancharse, en la atmósfera flotaban"(11).

Sed existencial:

Sedientas las arenas de la playa
sienten del sol *los besos abrasados,*
y no lejos, la ondas, siempre frescas
ruedan pausadamente murmurando"(12).

Beber sed erótica:

"No maldigais del que *ya ebrio,*
corre a beber con nuevo afán;
su eterna sed es quien le lleva
hacia la *fuente abrasadora*
cuanto más bebe a beber más"(41).

Más sed tiene el agua que la propia sed:

"*Sed de amores* tenía y dejaste
que la apagase en tu boca (...)
si el sediento volviese
a implorar misericordia
su sed de nuevo apagaras,
samaritana piadosa)

La sed erótica es más vital que la existencial, y siempre *Sar* nos sorprende con algo positivo que no esperábamos. Hay mucha diferencia entre las dos sedes, la erótica frustra pero la existencial mata; podíamos decir que la sed erótica se queda en el anhelo y la existencial alcanza el desarraigo, aunque cuando está expresado por la sed no lo puede ser del todo. Con respecto al extrañamiento primordial o erótico es un refugio, pero si también de aquí nos echan, estamos en el existencial; o también puede decirse que la sed es existencial y busca el camino del eros para calmarse; las dos son permanentes, por tratarse de una ansia primordial. Montenegro bebiendo de fuente en fuente y caminando hasta reventar, buscaba la vida, y también podemos verlo en los poemas sedientos existeciales. En *Follas:*

En 13,1 (XXXVIII): se pregunta por los ríos de la vida;
en 20,1 (XXX): los deseos son inmortales porno paran de pedir la vida;
en 6,2: el quemazón de la sed es por la falta de la agua de la vida;
en 8,4: ansia de vivir;
en 17,5 (XXVI): aquí la poeta está malherida, quiere y non puede.

Podemos concluir que los poemas existenciales que se valen de la sed en *Follas* buscan todos, igual los eróticos, la vida; por eso está muy bien dicho que *Follas* es "un libro cheo, cheo de vida..., de vida destrozada" (Lorenzana Se*te*, 170). El desentrañamiento es esta vida con mayor o menor dificultad. La vida es la integración, más o menos lograda de una dación con una recepción; nace en el poema, mejor dicho, un poema esencial es vida, un sentimiento que busca ser

recibido por una intuición, como un infante por la madre, y este intento es el poema. Rosalía escribió, seguramente recordando su estancia en Simancas: "Aunque llena el alma de la suprema tristeza, la tristeza que nace de las soledades (estaba con el marido) y en la ausencia (le faltaba la hija), no por eso permanecimos *ajenas a las emociones que despertaba en nuestra alma.* Pero !ay!, bajo esos cielos y esas villas, para mi extranjeras, fue donde aprendí a conocer la hermosura de mi país y a amar con amor interminable esta dichosa patria mía" *(*647). En el desarraigo castellano echa de menos su tierra. Se ha ido al desarraigo castellano para acompasarlo al suyo vital y lo siente, y también el anhelo le viene de la saudade. Dice que no permaneció ajena al sentimiento desarraigal: claro, si lo iba buscando y ademas desde lejos puede escribir poemas anhelares como "¡Padrón, Padrón!" También es de similar extrañamiento "¡Quérome ire, quérome ire!" *(*14 5), por lo tanto será también de origen castellano, en cambio "De soidás morríase" *(*28 5) tiene ambiente -similar- compostelano. Hemos visto que en "Tristes recordos" se habla del espíritu y de la sombra y de su negritud, por lo tanto, "Cando pensó te fuches" debió ser escrito allí, y con ese poema, "¡Mar cas túas ondas sin fondo", que es del mismo sentimiento y "¡Soia!", pues nunca la poeta lo estuvo tanto, y en general todo el libro segundo titulado "iDo íntimo!". Si esto es así, tenemos una idea de lo que Rosalía fue a buscar a Castilla: su intimidad más honda, su desentrañamiento, que es un anhelo tan profundo que se le hace desarraigo.

III. *El desierto páramo, la naturaleza, la mar*

Follas es el libro de los grandes símbolos desentrañales, vienen de atrás pero se consolidan aquí. El 'vasto páramo' de *Madre* 'con un mar que no se acaba', 'más ancho que el firmamento' tiene mucho de anhelo, ahora da un paso hacia el desarraigo:

> "Cando un é moi dichoso, moi dichoso,
> ¡incomprensibre arcano!
> casi (n'é mentira anque o pareza)
> lle a un pesa de o ser tanto.
> ¡que no fondo ben fondo das entrañas
> hai un *deserto páramo*
> que non se enche con risas nin contentos,
> senón con *froitos do delor, amargos*! (...)*"(*11 1)

Primero la poeta habló de las hojas de *Follas*, que son 'irtas' (rígidas); después, de lo que le pasa a otros que viven en la saudade -ella no-, y más cerca de este poema, de la paz que es mentira para ella, de que una vez tuvo un clavo -erótico- e luego lo echaba de menos, siempre en la línea de la subjetividad; a continuación esto otro: si uno es dichoso aún no es feliz porque hay algo allá en lo hondo -sabemos es el desentrañamiento- que está inquieto como si él también pidiera su ración. Por lo tanto estos tres poemas están relacionados; ya no está la madre, pero sí la sombra: el desentrañamiento nació con ella es lo que se denuncia aquí. Son *Follas novas*, porque brotan en la -'miña'- gándara, son 'irtas como mis penas y fieras como mi dolor, no tienen olor ni frescura, son bravas y dañan y hieren; tienen un lugar de nacimento, es una 'gándara' o páramo. Los frutos son amargos, pues es algo que nace en ese desierto páramo; podría ser muy bien de un almendro como el que vio florecer Rilke en Ronda; en él era el desentrañamiento que es creador, es lo que hace que se florezca: está pues hablando de la gándara, pero Rosa descubre que tenemos un páramo que necesita frutos del dolor amargos: esto nadie lo descubriera; lo que dice Rilke es que en la gándara y no en un vergel el fruto será mejor, pero quien descubrió en sí el páramo fue ella; otras veces habló de esto: 'teño un mal que non ten cura'. Ahora añade: 'en el fondo bien hondo de mis entrañas hay un desierto páramo que se llena con frutos del dolor amargos'; estos frutos, lo mismo las "follas novas', brotan en el desierto páramo y lo llenan. Cuando uno es muy dichoso le cansa, porque tenemos un desierto páramo que sólo se llena con los frutos del dolor amargos. Tendría que decir: un desierto páramo sólo se llena de lo semejante: de dolores, de penas. ¿Por qué dice que se llena de frutos del dolor? Se llena el páramo de frutos del dolor porque nacen allí, y como es un páramo los frutos del dolor son amargos. Tal vez un día en Castilla viera como Rilke un almendro o cualquier otro árbol raquítico de secano, y eso fue para ella su interior, su intimidad. Necesitamos sufrir, en lo hondo bien hondo está el desentrañamiento que viene de la infancia, como la poeta vio en los primmeros capítulos de *Hija*. Rosalía está hablando del desentrañamiento, descubriendo ese continente del que sólo medio siglo después habló Freud. Tenemos en nosotros, en lo hondo bien hondo de las entrañas un desierto páramo que

produce frutos, por lo tanto tiene que ver con el arte. 'Frutos' quiere decir que no se trata de recepción sino de dación, antes dijo,

'¡Si na gándara brotadas,
como non serés así!'

'Terreo baixo, areento, húmido e improductivo, onde só medra a maleza': ahí nacen estas follas novas, que ahora nos dice que son necesarias, porque tenemos un desierto páramo que no se llena sino con ellas. Por eso son nuevas, porque nadie habló nunca de este páramo. En Freud el inconsciente nace del deseo de la madre; en Rosa el páramo es también necesitante, no se conforma consigo mismo, no es sólo expresión, es búsqueda de la madre; pero no, como Freud dice, pasiva y neuróticamente: como en los sueños, y da fruto y crea y da poemas; no se llena con 'risas ni contentos', quiere decir que la verdadera creación es dolorosa, sólo se puede crear en el sufrimiento; esto lo dijo más veces, pero lo nuevo aquí es que se trata de un fondo bien hondo, un páramo entrañable que da frutos y son amargos. Tenemos en nosotros una entraña que crea frutos amargos, pero son frutos, y ese páramo se llena así, es una 'gándara' honda pero fructífera, cuanto más honda más. Este es el nuevo continente que descubre Rosalía Castro: nadie hablara de él antes; después habló Freud pero metiéndole la represión, y lo que sale así es puerco o neurótico. Lo tenemos todos, seguramente en unos es más hondo o más frutal, es lo que nos hace poetas, ese páramo fue el que le dio el fruto amargo de los sueños con la madre como espectro en *Madre*, y la negra sombra salió de ese páramo, por eso es un fruto amargo. El páramo da fruto, se llena de él. Esto contradice la parábola evangélica que dice que si la simiente cae en el desierto no florece; este dar fruto no necesita 'tierra buena' ; en lo hondo bien hondo está el desentrañamiento de fruto amargo. Son amargos porque son frutos 'del dolor', lo que nos recuerda también que el 'parir con dolor', es lo que hace el poeta desentrañal. No es evangélica esta parábola rosaliana, por lo tanto no es moral, no sirve para merecer, pero es un sufrimiento creador, tiene esa alegría, que ya asomaba en Fragmentos. Después de decir esto tan osado Rosalía tuvo miedo -lo mismo le pasó a Byron en su *Caín* - y estropeó el poema, lo deshizo en la siguiente estrofa y en la otra recurre a lo Alto. Pero lo dicho quedó, porque fue "aqüela cousa sin nome que vai direita como frecha, traspasa nosas carnes, fainos estremecer", como dice en el prólogo. Los versos son pocos pero es mucho lo que dicen; pensaría que eso podría desatar después la ira en contra de ella, a lo mejor, que decirlo era pecado, y entonces se vuelve atrás, pero lo dicho es demasiado grande para quitarlo: ella tiene en el fondo bien hondo de las entrañas un páramo que da fruto, aunque amargo; y puesto que viene de tan hondo tiene que expresar la raíz de la humanidad. El desierto páramo está dentro, y no fuera, esta es la gran averiguación. De su origen desentrañal hablara ya en *Hija* y en *Madre*; no dice si se trata de anhelo o de desarraigo, aunque el amargor de los frutos y el venir de un páramo que además es desierto nos hace pensar en esto último; si fuera un vergel los frutos serían entrañales, no es que seamos malos, pero sí imperfectos y esa es nuestra grandeza y nuestra miseria; empalagarían esos otros. Son frutos del dolor, y si el dolor florece, qué bien, esa

es la ventaja que tenemos los sufridores, de poder crear con nuestro dolor; pero tiene que venir de lo hondo bien hondo sino muy poca cosa es.

Rosalía hace a la naturaleza su madre y así hace telúrico su desentrañamiento como hacía Schopenhauer con su noción de 'voluntad', y habla con ella y le reza, ¿es panteísmo esta entrega a la naturaleza como el infante nace y llora solitario y la madre lo recibe, o siente que renace libre de extrañamiento o hace de ella el manantial de su infinita sed? Panteísmo es el pseudo conocimiento o representación de la naturaleza que es dios, y Rosalía no hace más que sentirla su madre; la madre que no tuvo la encuentra al fin en ella, mejor dicho, su desentrañamento intenta hacerse con ella entrañamiento. No es panteísmo, pues también la totalidad tras la muerte, que imagina en la naturaleza, es una proyección de las vivencias de la infancia, y ella lo sabe y nos lo dice en *Hija*. Por lo tanto panteísmo no pero religión sí, pues la vivencia espiritual consiste en poner la propia recepción fuera, como deidad, y rezarle, y eso es el hablar con ella y sentirse acogida o rechazada, es lo que hace Rosalía. La naturaleza es para ella una extensión de la madre. Se trata de una religión inmanente pues la poeta puede sentirse acogida y hablarle pero no puede esperar que ella le conteste; Rosalía tiene que hacer los dos papeles; pero esto de hacerse ella el infante y hacerla a ella madre es también lo que hacía en la religión trascendente, cuando rezaba en la catedral compostelana a la virgen de la Soledad. El fundamento de la religión es el anhelo, la imposibilidad de recuperar la vivencia de totatalidad, y el intento de recuperarla es lo que creó la religión. El sentimiento de niño pequeño que pide a la madre acogimiento es un tesoro para alcanzar el espíritu. El deísmo dice: la vida es mala, necesitamos un dios que la meta en cintura; y con el concepto de 'pecado' va unido el de la mujer, pues se dice que Eva (vida) pecó. La religión natural de Rosalía es sin dogmas y sin pecado y sin trascendencia, aprovechando la femininidad del paisaje gallego para sentirse recibida. En lo siguiente Rosalía nos va a hacer pasar de la sed a la natureza como madre:

"(...) Daime vosos perfumes, lindas rosas;
da sede que me abrasa, craras fontes,
apagade o queimor... nubes de gasa
cubrí cal velo de lixeiro encaxe
do ardente sol os briladores raios.
E ti, temprada e cariñosa brisa,
dá encomeço ós concertos misteriosos
antre os carballos da devesa escura
por onde o Sar vai marmurando leve (...)
Dame os teus bicos i os teus brazos ábreme
aquí onda o río, na espesura fresca...
A ninguén digas onde estou...
con frores das que eu quería,
a delatora mancha crube...
e nunca co meu corpo acerten
profanas mans para levarme lexos...
Quero quedar onde os meus dores forón" (6 2).

La naturaleza como madre entrañable, sí, pero como en el *Canto*, la madre sólo tendrá su cadáver, pues nunca la entrañación con la naturaleza estará en Rosalía sin muerte o desarraigo. Por eso prefiere la natureza bronca de Finisterre o el invierno, porque entonces las dos versiones desentrañales que necesita expresar son posibles. Es constante en nuestra poeta la queja de que la naturaleza apacible no la comprende:

"Cuando en las nubes hay tormenta
suele también haberla en su pecho;
mas, nunca hay calma en él, aun cuando
la calma reine en tierra y cielo;
porque es entonces cuando, *torvos*
cual nunca riñen sus pensamientos." (43)

Esta relación de hostilidade puede llegar al odio:

"Odióte campo fresco,
cos teus verdes valados,
cos teus altos loureiros
i os teus caminos brancos
sembrados de violetas,
cubertos de emparrados.
ódiovos, montes soaves
que o sol poniente aluma,
que en noites máis sereas
vin ó fulgor da lúa (...)
¡Porque vos amei tanto,
é porque así vos odio! (8 4).

Y este odio a la naturaleza se acerca al de Leopardi, que la acusa de su deformidad física, pero no es tan interior y soterrado, pues también sabe mezclarse con amor. La relación de Rosalía con la naturaleza como hija desentrañada se hace oración con la luna. Ella sabe que no la va escuchar, que en la luna pone su propia recepción como podría ponerla en un altar y con más grande eficacia pues así se libra de dogmas y de pecado. La traba para el espíritu en Rosalía es el desarraigo que impide la confianza que es la virtud más importante para alcanzar el espíritu. Rosalía tiene cuatro poemas á la luna, todos anhelares pero con el desarraigo creciendo de uno a otro:

(...) E sentada estou mirando
como a lúa vai saíndo,
como o sol se vai deitando.
Cal se deita, cal se esconde
mentras tanto corre a lúa
sin saberse para donde.
Para donde vai tan soia,
sin que aos tristes a miramos
nin nos fale, nin nos oiga (...) (*Cantares* 11).

Aquí el desarraigo se queda en la queja. Este otro poema *A la luna* se publicó tres ños después; en él la queja ya se convierte en agresión:

¡Con pura y serena transparencia
brilla esta noche la luna! (...)
Y yo, celosa como me dio el cielo
y mi destino inconstante,
correr quisiera un misterioso velo
sobre su casto semblante (...)
Digote, pues, adiós, tú, cuanto amada,
indiferente y esquiva (...)

En *Sar* está también publicada *Muda la luna y como siempre pálida"*(XXXV) en donde se habla ya de rencor y se desea el propio acabamiento. La religión de la naturaleza está unida a una concepción de la muerte como aniquilación, y esta idea se ve en *Lúa descolorida* (XXXV) en donde la poeta reza humilde como ante una diosa; en la primera estrofa quiere que la lleve 'caladiña nun seu raio'; en la segunda le llama 'astro das almas orfas' y le pide que le diga 'ó seu dono' que la lleve con él; pero en la tercera rechaza toda trascencencia: 'dille corpo e alma xuntamente/ me leve adonde non recorden nunca", dando a este recordar los dos sentidos de acordarse y despertar; quiere una paz sin despertamiento ni recuerdos, el cielo absoluto del no ser, dando así un paso decisivo en su religión de la natureza, pues la complementación con la luna como madre extraña tiene como consecuencia la identificación con ella como 'no ser'. Una situación semejante a la de *Amigos vellos* (XXXIV), en donde Rosalía ve como 'no ser' a los santos de la catedral compostelana. Quisiera ser de piedra como ellos, quietos, inmóviles y muertos: esto es ateísmo que puede considerarse también espíritu, ya que ella busca la recepción en la nada, una aspiración al sosiego y a la paz. La parte innovadora de la religión de Rosalía es que la religión es para acrecentar la vida como espíritu figurado en la paz de 'no-ser'. Esta religión es atea pero es religión y es espíritu ya que es integración como la del infante con la madre, es recepción y paz; es originaria, es sucesora del (des)entrañamento primordial. La nada es también un símbolo de anhelo, porque la nada es nada, pero la poeta la ve como algo que la recibe y la sosiega, y la consuela y la calma:

"Meses do inverno fríos (...)
chegade, e tras do outono
que as follas fai caer,
nelas deixá que o sonó
eu durma do *non ser*" (XXXVII).

Buda quería aniquilar la sed para llegar a este 'non ser,' pues la suya es la única religión atea; Rosalía quiere llegar también a este 'non ser' para aniquilar su sed. Le pide a la naturaleza, que está en la plenitud del verano, que llegue el invierno del dolor y de la muerte en el que ella quiere también acabar, y cuando vuelva la alegría de nuevo en la primavera ya no la ofenderá con ella porque ella estará en el sueño sin sueños del no ser. Que la naturaleza se derrumbe y me lleve a mí con ella de manera que yo no sea; se trata por lo tanto de desarraigo, porque se quiere que la madre naturaleza acabe con mi ser; pero es también anhelo porque con ese no ser alcanza la totalidad de la naturaleza. El no ser es una adquisición positiva al que Rosalía llega generalmente partiendo del sufrimiento actual, de esta manera el sufrimiento es medio para la liberación

de dogmas opresivos, que te conceden otra vida ilusoria si eres bueno, si crees en los dogmas que te mandan etc. Así el desentrañamiento es liberador. Éste es un sentimiento de la Rosalía de la plenitud, expresión de su anhelo:

"El viajero, *rendido y cansado*,
que ve del camino la línea escabrosa
que aún le queda andar, *anhelara*,
deteniéndose al pie de la loma,
de repente quedar convertido
en pájaro o fuente,
en árbol o en roca" *(Sar* 2)

Hay un progresivo 'no ser' en esta identificación: el pájaro vuela y se integra; la fuente mana, y lo mismo; el árbol crece y se entrega por sus ramas y recibe el aire y el sol; y la roca, como en éxtasis, ya no es. Hay también el sentimiento de identificación con la intemporalidad natural:

"¡Quen me dera, orelas,
do Miño sereno,
ser un daqués cómaros
que en vos ten asento!
Sin medo e sin penas,
de vran e de inverno,
un sigro tras outro
morara onde quero...
Ca veiga por paço,
co espazo por teito" *(*10 5).

Lo más constante en la poesía y en toda la obra de Rosalía es el ansia de totalidad erótica y existencial, hasta tal punto que podría ser considerada una poeta mística; y este anhelo está figurado sobre todo por la imagen del *mar*; perderse en el como un infante que salió del seno materno, desamparado en un mundo hostil. Rosalía partía de una soledad infantil a la soledad mundana, no alcanzara la primera con la madre por eso la buscacaba 'sen atopala nunca' en imágenes poéticas e incluso en los relatos. La costumbre que cuenta, de las mujeres de la costa gallega que recibían en su cuerpo desnudo a los marineros naufragados, tanto revuelo levantó, es su tema de siempre del huérfano que necesita ser recibido más que los otros y que la mar puede sustituir a la madre y compensar de su ausencia, yo lo vi, como ya conté, en la infancia a los dos años y medio, cuando mi madre fue a ver a mi padre movilizado en *A* Coruña; dejara a mi hermana con familiares pero a mi no pudo, estaba embarazada de una niña que después murió y mi apego estaba en su apogeo. Había en la casa una foto en la que están sentados en el campo mi tío Mario -se parecía mucho a mi padre- y su mujer; yo de niño cuando la veía sabía que enfrente estaba el mar a pesar de que era imposible, pues fuera sacada en Ribadavia. Esta foto me permitió conservar aquel recuerdo temprano de mis padres abrazados y yo abandonado buscando consuelo en la totalidad de la mar. Esta es la prueba personal que aporto -además de mis poemas-de que el mar que canta Rosalía es su anhelo de totalidad materna. Para ella fue siempre lo cercano y al mismo tiempo lo apartado, como era su madre para ella. No tuvo de niña la vivencia

de totalidad con el cuerpo de la madre, una promesa de totalidad nunca del todo cumplida con esta mujer -si con otra anónima- era buena y la quería pero en lo más hondo le era extraña. Este sentimiento de incompletitud, que es el anhelo, mirando a lo lejos al origen es lo que Rosalía sentía cara al mar: la entrega a una inmensidad pero desde una orilla y el deseo de romper esa separación. Muchos de sus poemas quieren hacerlo, en un movimiento que llamamos 'perversión', del anhelo a su cumplimiento desarraigal, pues no es posible otro, enajenación convertida en totalidad por el arte. 'El mar' aunque se le ponga el artículo masculino es respecto a nosotros una actividad femenina, aunque también los griegos lo pusieran bajo el dominio de un dios. Si miramos arriba decimos 'el cielo', pero si miramos abajo no podemos decir 'el tierra' ni tampoco 'el mar'; no lo podemos sentir, ni siquiera ante el levantado de Finisterre: es ancho, recibe a los barcos en su seno, se ara como la tierra y pare el pescado. Y qué tristeza para los marineros pelear con un hombre en las tormentas, pues siendo una mujer tendrá más compasión de ellos. En castellano es de género gramatical ambiguo y en gallego también tiene que serlo, sino, ¿cómo se explican estas expresiónes populares: 'falar da mar', 'ser imposible la ejecución o la inteligencia de una cosa'); '*mala mar* me coma' ('especie de juramento entre la gente marinera'); 'mete-*la mar* nun pozo' ('imposibilidad de realizar un imposible')?. Rosalía le dice 'el mar' pero lo siente femenino y la prueba más nítida es el título *La hija del mar*, que no se puede pretender que se refiera al padre; y en *Canto* el mar también sustituye a la madre con su recepción extraña. "Descendamos ahora orillas del océano... y podremos a)admirar lo grandioso sin *lo terrible* que nos sorprenda, b) extasiarnos con lo sublime, *engolfarnos en lo inmenso" (Costumbres* 652). Lo primero es la madre terrible del desarraigo; lo segundo no parece que pueda ser masculino; lo tercero es la totalización del infante en la madre: el cuerpo de ella es para él inmenso, la unión con ella incluso cuando está lejos es la inacabable paz; el anhelo de b) y e) compensa de sobra del desarraigo de a). Algo semejante dice otro gran desentrañado, Leopardi: "En esta/ inmensidad se anega el pensamiento mío/ *y el naufragar me es dulce en este mar." (El infinito*): perderse en la recepción femenina muriendo a la conciencia es un sentimiento muy frecuente en nuestra poeta; y como el morir es siempre desarraigo, tenemos las dos versiones desentrañales juntas como siempre en Rosalía. Las muertes en la mar -yo me voy a permitir emplear el femenino, me parece que las pruebas que aporto me lo permiten- que aparecen en *Follas* no pueden considerarse suicidios, pues lo que intentan es la integración y la totalización, son por lo tanto vida; sabemos que no la alcanzarán, pero los agonistas van conducidos por una ansia vital, están más cerca del anhelo que es el fin que del desarraigo, que es el medio; se trata de una dación que busca recepción, se trata de alcanzar la vida. La infinitud que la agonista contempla en la cita anterior la engrandece en ese sentimiento grandioso, quiere morar liberada de la sordidez del yo. El sentimento de unión con la madre es lo que se quiere alcanzar en la integración con la mar, no se trata de nostalgia sino de una carencia dolorosa, que da lugar a esa acción desesperada de quitarse la vida para alcanzar la vida. Son cinco los poemas que tratan de la mar en Rosalía relacionádola con la muerte, unos

buscan directamente el entrañamiento primordial: el *Can*to y *¡Soia!*, y otros lo hacen a través del eros. En el *Canto* en la agonista puede más el extrañamiento de la madre que la unión; entonces busca en la mar la totalidad que no alcanza en ella, es una entrega infantil a una recepción materna. Para el desentrañamiento primordial el eros no pasa de ser una superficialidad: "¿Me veré sola en ese mundo de seres que bullen y se agitan como abejas en su colmena, para disputarles y que me disputen *riquezas que son mentira y placeres que no quiero brindarles?"*. Y este es precisamente lo que se pretende en 'Soia' (XLI), que es un paso al mundo que no se quiere dar en el *Canto*, que se da aqui, y que es un paso al eros que también fracasa. Es un poema anhelar, un lamento por la falta de unión, una llamada de auxilio; es una busca del eros, pero la necesidad que hai en ella es más honda, hay muchas mujeres sin hombre y al revés y no se arrojan al mar por eso. Rosalía no se contenta con la expresión del arte moderno, es una poeta de la desunión, de la búsqueda del entrañamiento, por eso es una poeta vital. En estos dos poemas la agonista es como un recién nacido que busca la recepción materna, busca la mitad que le falta para vivir, sin ella está medio muerta, y la magnitud de lo que se pretende se muestra en la magnitud de lo que se hace por su carencia. En los otros poemas es el eros intermdiario; en XXVIII Rosalía quiere hacerlo su
amante:

"atraime o oleaxen dése mar bravio,
cal atrai das serenas o cantar"

pero surjen problemas, como el de llamarle 'sirena' a un hombre; sigue la femenina recepción:

"neste meu leito misterioso e frio,
dime, ven brandamente a descansar"

más que novia es casi una madre; y al final el mar es ya enteramente 'la mar' de *Canto*:

"si el me chama sin parar, eu teño
unhas ansias mortais de apousar nel"

Nos recuerda la llamada homoerótica o materna de

"Ven, báñate en *las ondas de la muerte" (*XLIX; subr de la poeta)

Juntos así el eros, la mar y la muerte, un paso adelante en la misma línea de *Canto*, al que llamamos 'primordial' porque es el origen de este eros que se realiza en la muerte. Al mar se entrega nuestra poeta para morir como en las transgresiones eróticas, que también buscan la totalidad en la muerte:

"-¿Tes medo, miña vida,
a seres nos meus brazos sorprendida
e a que xuntos amándonos morramos?
- ¡Ai, non! Que a dicha así fora cumprida" (XII).

La ambigüedad de 'mar' le permite a nuestra poeta jugar con él en los dos géneros. En Galicia hai un mar hai considerar masculino, que es lo que le entra a nuestra Tierra madre, como diría Castelao, por las rías hasta la misma entraña. Con ese mar hay un poema muy sugerente de Rosalía, que va tras una moza hasta conseguir poseerla:

(...) Sóidas me consomen,

bágoas me alimentan,
sombras me acompañan,
cómeme a tristeza,
¡Quen pode con tanta
fartura de penas!
I eu non sei que negra
tentazón maldita
me afrixeu o esprito,
me anubrou a vista,
e sorreume como
me o demo sorrira.
Desde a fonda orela
mirei arredore..
a marea viva
petaba ñas torres,
orfas antre aquela
sabán que as envolve.
• ¡Alá vou!- lles dixen-
daime morte doce,
auguas onde as penas
para sempre dormen...
Saltei... i a corrente
calada levume (...)
¡O Torres do Oeste!
malas tentadoras (...)
Non vaiades nunca,
eu voló aconsello,
ás Torres do Oeste
co corazón negro." (26 5).

"Antes de caer para no levantarse más; antes de aceptar resignada el doloroso calvario con que el cielo quiso probarla, marchó a Carril con los suyos. *Quería ver el mar antes de morir:* el mar había sido siempre, en la Naturaleza, su amor predilecto. Pero en aquellas orillas que le recordaban otras horas felices, se sintió ya tan rendida, que apenas podía dejar su aposento y sentarse a la tarde *antes de que el sol se hundiese por completo en sus aguas* sobre las piedras del malecón, aspirar los aires salobres y contemplar los ardientes cielos de estío que iluminaban el Poniente" (Murguía pról *Sar*).

'Quería ver el mar antes de morir', ¿por qué? De nuevo como en el C*anto:*

"El sol, descendiendo majestuosamente hacia el ocaso, iluminó con sus últimos rayos la inculta ribera (...) Entonces, más sonora y vibrante llenó el espacio y entonó este canto: "¡Oh madre! ¿en dónde estás (...)? En esta voluntad de integración con la madre, que nos recuerda las llamadas que le hacía en *Cantares,* consiste toda su vida hasta el momento de la muerte: quiere hacerse niña con su madre, como dice también en el *Canto:*

“El sol que se esconde tras las montañas no me dejará ver entre sus rayos la imagen de hermosura que quiero abrazar”.

Este es el amor primordial que en Rosalía -como pasó en Baudelaire- vemos al vivo, porque tenemos la suerte de que las circunstancias de su nacimiento nos lo hacen nítido. Es el manantial del arte y del espíritu. Rosalía contempla por ultima vez la mar en el crepúsculo; nos recuerda de nuevo a Baudelaire, su hermano, que se sentía entrañado contemplándolo: ‘El balcón’, ‘Armonías del ocaso’; aunque ella siempre fue más amante da la luna en la noche, que expresaba mejor su desarraigo. Ahora sentada delante de la mar podía hacerle el amor con poemas, como hacía él, revivir el inalcanzable entrañamento, la ausencia sin limites de la totalidad materna; pero la pasión de ella era más grande, y no se podía contentar en sus poemas con quedarse contemplándolo, recordando; necesitaba hacerlo amante o madre y arrojarse a él.

IV. *Negra somba*

De todos los símbolos creados por Rosalía para expresar bilateralmente su de-sentrañamento el más general es la sed, que va desde el anhelo al desarraigo, pero el más hermoso y el más dramático y el más profundo es la *negra sombra*. El desentrañamiento es el fundamento de la poesía de Rosalía, como hemos visto que es el de Baudelaire, Hölderlin, Byron, etc., todos poetas esenciales o primordiales, pero de todos ellos quien sabe más lo que busca es nuestra poeta, por lo tanto la negra *sombra* es la perla que no podía tratar de otra cosa. La expresión de este fondo de sí misma es un afán antiguo, del tiempo de Flor, que no recogió este poema:

Desolación
Del luto de mi noche
mi ángel funesto
tejió un velo pesado,
tupido y denso
más las *sombras*
en los *hondos abismos*
eternas moran.
Negóme desde entonces
el sol su brillo.
¡Ay!, negóme la luna
su fulgor tímido,
*y la espera*nza
no alumbró más el yermo
de mis entrañas.
Por eso todo, todo...
para mí ha muerto.
Mudas pasan las horas
tal como espectros...
Cabe mi oído,
sólo se agita el soplo
de los olvidos" (en Naya 43).

Se trata claramente de desarraigo, como muestran las imágenes del yermo y el abismo de las que se habló en *Madre* y la alusión a la pérdida de la esperanza es un tema recurrente en *Fragmentos;* respecto a la relación con *Negra sombra* se nombran la *sombra* y el *sol*. Se acerca a *Fragmentos* en 'desde entonces todo es diferente' -en cambio *Negra sombra* es un volver- pero se aparta de ese poema y se acerca a él en la bilateralidad unal que supera la unilateralidad de *Fragmentos*, aunque en este poema, que opta por la unilateral estrañación, haya algún apunte bilateral y claramente desarraigal:

"¿Qué es este miedo aterrador que siento
y esta congoja inalterable y fría
cuanto más desvanecerlo intento
más se burla mordaz del alma mía?".

Hay aquí una poesía de lo otro que combate con la agonista igual que en *Negra sombra*, y sobre todo la mofa, es la misma. También en *Desolación* se supera la dualidad separada de *Madre*, ya que el agente es el propio desentrañamiento -

'el luto de mi noche'-, pues el ángel no es más que intermediario, en cambio en *Madre* se personalizaba esa culpa en alguien externo. Respecto al género vital de *Desolación*, el poeta es la dación y el 'velo' que es como una sombra, es la recepción; la filiación está en la poeta y la maternidad en la sombra. Es poema unal y bilateral: la agonista está presa dentro de un antro que es la otra parte de ella misma como si estuviera en brazos de una madre extraña. Conservan este carácter materno otros acercamientos posteriores:

"Sin ela vivir no podo,
non podo vivir contenta,
adondequiera que vaia
cróbeme unha sombra espesa" *(Cantares* 17)

'Sin ela' -tierra o madre- la cubre la sombra, por lo tanto consiste en el trueque de la recepción entraña por la extraña, o desentrañamiento. Lo mismo que en el cantar siguiente:

"n'hai máis tristes pesares,
máis *negra malencolía*
que a entre os estraños se cría

aquí se añade un cierto reproche a la madre. En el proceso de elaboración de la negra sombra llegamos a *Follas*. En *A disgracia* se trata de una Madre terrible, contra la que la poeta pide ayuda al Padre:

¿Por qué existe? ¿Quen é? ¿Donde a soberba
morada ten? ¿Arteira, en donde habita? (...)
si o mesmo sol non loce onde el (o desgraciado) *habita,*
si a fonte onde beber, envenenada
decote está, si o pan se volve asentes
para o seu paladar, i o mar sin fondo
enxoito nun instante se quedara
si el na onda amarga se afogar quixera;
¡e nos brazos da morte que aborrece,
a mesma morte o deixa abandonado
¡Ah, piedade, Señor! ¡Varre *esa sombra:*
que en noite eterna para sempre envolve
a luz da fe, do amor e da esperanza!
Sombra de horror que os antros bailadores
escurece dos ceos" (11 3)

Este poema nos da también luz sobre XLII (18,2), que trata del 'fantasma que me aterra' dentro de sí, que es más grande que el cielo y la tierra y ahora juega con la poeta como el gato con el ratón; el fantasma es opuesto a la sombra, que es recepción. También está en el desarraigo, no de la agresión sino del encerramento en si mismo, "Cada noite eu chorando pensaba" *(*XXXII):

" *(*...) Desde entonces busquei as tiniebras
máis negras e fondas,
e busqueinas en vano, que sempre
tras da noite topaba ca aurora...
Só en min mesma
buscando no oscuro
i entrando na sombra,

vin a noite que nunca se acaba
na miña alma soia".

Es el 'desierto páramo', una parte de uno mismo antigua, como un fósil, que llevamos dentro y a veces nos 'asoballa'; tiene la bilateralidad unal de 'Cando pensó que te fuches', el poema que comentamos, XLIII de la antología. En las dos primeras estrofas se intenta detener algo que comienza 'ó pe dos meus cabezales' que puede querer decir que su origen es un sueño. Comienza dativa: va y viene cuando quiere. El poema tiene al principio el movimento de rondel, pero luego ya no puede con la lentitud de ese modo poético y se hace seguida. Esto quiere decir que es más vital que mortal. Hay aquí tanto anhelo como desarraigo; al revés de los poemas en los que se basa la totalidad en un suicidio, ahora comienza en el desarraigo y concluye en el anhelo, que es como si el desentrañamiento fuese perdiendo uñas. Si lo comparamos con la primera versión (*Desolación*), vemos lo ganado. La evolución es desde una recepción desarraigal a una anhelar, lo mismo que entre la primera y la última estrofa. Este poema es desarraigo en el comienzo pero después se hace totalidad. 'Cuando imagina que es ida' se le hace el sol, la estrella y el viento. Entonces decide ya no oponerse y la sombra se convierte en la alegría y la tristeza del entorno de día y de noche. Esto es más filosofía que poesía: 'en todo estás' ya lo dijo y además es todo: objetividad; 'pra min i en min mesma moras': subjetividad. Es todo lo de fuera y todo lo de dentro y además para sempre; si ella me abandonase todo volvería a su ser, pero no lo va a hacer ya nunca. ¿Desarraigo? sí, pero también anhelo y totalidad. Si comparamos:

"En los ecos del órgano o en el rumor del viento,
en el fuego de un astro o en la gota de lluvia,
te adivinaba en todo y en todo te buscaba,
sin encontrarte nunca",

de XLIV, con:

"Cando maxino es ida,
no mesmo sol te me amostras,
i eres a estrela brila
i eres o vento zoa"

Vemos que aquí se cumple algo que se buscaba allí. La sombra como desentrañamiento tiene una infancia y una juventud, y cuando llega la *negra sombra* no cabe en el desentrañamiento y se hace totalidad. La negra sombra puede ser lo más terrible o lo más grandioso; el maltrato no responde a otra cosa; ahora mismo está muriendo una muchacha que se tiró por la ventana porque la dejó el novio; fracasara con otros, tenía dos hijos de un maltratador. Pudo en ella más el desentrañamiento de la infancia que la maternidad actual, pues para alcanzar ésta es necesario antes superar aquella. La n*egra sombra* es también la que guía al capitán Ahab de Melville en la búsqueda de la ballena blanca: hay en la novela el mismo movimento de obsesión que en este poema, hasta llegar a la catástrofe; dentro de su pequeñez ésta es una obra que se puede comparar con aquella tanto por el fondo como por la forma. El final es semejante al del *Can*to, en donde la agonista encuentra la totalidad. Es sorprendente que ni se queje ni se oponga; la *sombra* es como algo familiar, una

vieja amiga. Se apodera de ella, pero no es para siempre, después se va, porque sino Rosalía no podría escribir de ella 'nin me abandonarás nunca': es lo que pienso ahora que me has invadido por dentro y por fuera, pero en el verso postrero 'sombra que sempre me asombras', el 'sempre' quiere decir que ya otras veces me pasó lo mismo y también me asombraste ensombreciéndome. Podríamos decir que en la 'negra sombra que me asombras', en el comienzo la sombra me asombra en el sentido de 'ensombrecer', y en el último en el de 'asombrar', pues si el poema es vital no puede decir lo mismo en el primero que al final. Hay cuatro estrofas: la primera es la más opresiva, la sombra se burla de la poeta; en la segunda la sombra no la encierra, al contrario, la amplía; en la tercera ya no queda nada que no sea ella; y en la cuarta es la totalidad. Por lo tanto se trata de un poema vital, porque busca con desesperación la integración, la vida, como en la mística. Toda la poesía esencial de Rosalía busca la integración que es la vida. En la negra sombra la poeta se integra con algo que la ataca hasta hacer con ella la vida. La sombra se apodera de ella, hay un dominio, una entrega como en los poemas, de echarse a las olas. En el desentrañamiento es más importante el anhelo que el desarraigo, que sólo puede considerarse como lo extremo de aquél.

Tenemos otra comprobación de *Negra sombra* que se refiere al desentrañamiento en nuestro amigo Nerval, que tiene también la suya. A los siete meses de nacer, la madre lo abandonó, lo entrañó otra mujer de la que nunca habla, como Rosalía; se suicidó. Veamos su poema:

> "Quienquiera que haya mirado *el sol* fijamente
> cree ver ante sus ojos volar obstinadamente
> *a su alrdedor,* en el aire, una mancha lívida.
> Así, muy joven y más audaz,
> sobre la gloria un instante osé fijar los ojos:
> un punto negro ha quedado en mi mirada ávida.
> Desde entonces, mezclada a todo como un signo de duelo,
> *en todas partes, en cualquier lugar en donde se detengan mis o jos*
> *veo posarse también la mancha negra!*
> Pero ¿*siempre?* ¡entre la dicha y yo, *incesantemente!.*
> ¡Oh! es que sólo el águila -¡ay de nosotros, ay!-
> contempla impunemente el Sol y la Gloria" *(*113).

Es "El punto negro", poema que Rosalía seguramente leyó, pues su marido la tenía al corriente de lo que se escribía en Francia; nos lo recuerda una escena *La hija del mar.* La protagonista enloqueció durante una noche de espanto animista; ahora tiene un enamorado que resulta ser su propio padre:

> "-¡Matad aquel pájaro! ¡Matadle pronto porque me duele el corazón cuando lo veo! ¡Ay! (...) lo he sentido ya *entrar en mi corazón*... él me martiriza... él me mata...(...) -y se apretaba el pecho como si sintiera dentro de él un dolor agudo (167...)
>
> de repente un punto negro mancha ligero el azul del firmamamento; la enferma lanza un grito y huye. ¿Adonde?
>
> Inclínase sobre las ondas, *el punto negro* se refleja en ellas, y voltea, y baja, y pasa rozando la superficie, y *lanza* un grito *de* alegría; la golondrina mojaba en la corriente las puntas de sus negras

alas y al sentir la suave frescura de las aguas su grito hendió los aires.

¡He aquí, Ansot! -gritó la enferma huyendo-, ¡he aquí el pájaro! ¡Mátalo! iMátalo!" (182)

Pero aquí se trata de algo ominoso erótico dativo, paterno, y la sombra le viene de la madre; no tiene tampoco semejanza con el poema de Nerval, también receptivo o materno. En cuanto a las similitudes entre los dos poemas, se halla sobre todo en la omnipresencia; pero el origen de ese 'punto negro' es demasiado elemental. Este poema no es originario de Nerval, es sólo una adaptación de un soneto de un tal Burger. A Nerval le impresionó e inventó este otro, donde se habla también de una *sombra* cuyo origen -esta vez sí- es desentrañal:

"Mas mi alma es de hielo, y en ella
nada habrá de borrar *la huella*
del mal que me ha hecho presa (...)
Porque hay *una sombría nube*
un recuerdo empapado en llanto
que me abruma, y *su sombra cubre*
mis placeres y mis quebrantos" (123).

Hay también la recepción por una sombra extraña; aquí está mucho más claro -por ser más retrasado en la evolución- la procedencia materna de la negra *sombra*. Desde luego si Rosalía leyó este poema pudo comprobar que su sentimiento no era único, otros poetas existían y creaban desde él. Pero Nerval no es tan genial como Rosalía y su desentrañamiento está menos elaborado; ella es unal: la negra sombra es sólo cosa suya. Nerval se halla en el estadio de *Madre*, no llegó a *Follas*. Parte de la vivencia materna hacia el mundo. Pero además hay otra cosa en la que Rosalía es superior, que convierte su símbolo en visión, haciéndola entrar en un mundo diferente: es la autonomía de la negra sombra, que tal vez le venga de otra influencia que Carballo señala, la del poeta compostelano Aguirre; he aquí el poema:

"Dime tú, ser misterioso
que en mi ser oculto moras
sin que adivinar consiga
si eres realidad o *sombra,*
ángel, mujer o delirio
que bajo distintas formas
a mis ojos apareces
con la noche y con la aurora,
y en todas partes me sigues
solícita y cariñosa,
y en *todas partes* me buscas,
y en todas partes me nombras,
y estás conmigo si velo
y si duermo en mi reposas
y si suspiro, suspiras
y si triste lloro, lloras" (en Carballo *Estud* 124).

Son contrarios, pues este poema es entrañal y el de Rosalía, desentrañal. Su poeta no sabe de su raigambre materna y esa es su limitación, pues este sentimiento tiene un origen profundo y Aguirre desconoce lo esencial al ignorarlo. A Carballo esta recepción externa le parece una 'disociación da persoaliade" (125) y nombra como antecedente *El estudiante de.Salamanca*, etc., superficializándolo en alucinación; dice del poeta compostelano: "As reminsicencias de Aguirre, tan amigo seu e de Murguía, impuxéronlle o método, o metro, a estrofa, a rima, as mesmas palabras para dar espresión ao seu sentimento propio, á súa propia anguria; *orixinariamente*, anguria do pasado; na resultante simbólica, anguria do ser"; "do pasado en conxunto ou dun pasado concreto" (128). Carballo vuelve así el poema a su sorigen, pero lo mantiene en la dualidad de la que con tantos esfuerzos Rosalía consigue librarse. Y Marina Mayoral está en la unilateralidad: "La Negra sombra es el símbolo del dolor existencial" (103); se ha perdido la desunión; y además se queda en la confusión: "El buitre que devora las entrañas de Unamuno... representa un sentimiento de tipo doloroso que el autor siente como desgarro interior. *Y no podemos precisar más*. Lo mismo sucede con la *negra sombra* de Rosalía" (92). Pero nuestra poeta no se conforma con eso, necesita saber qué es lo que le pasa, y toda su obra no es más que esa búsqueda, sus fantasmas y sus visiones no quieren otra cosa. La comparación del poema de Rosalía con ese de Unamuno puede ser iluminadora (página X). Es un poema potente, profundo, vital. Tampoco es verdad que sea 'brumoso' (Bousoño) ¡Menudo era Unamuno para tales nieblas! La cuestión para nosotros es si es bilateral o vital como la integración erótica y la primordial o si es unilateral y mortal como la conciencia; si es desentrañamiento o extrañación. Vemos que se trata de la dualiad mortal cuerpo/alma, esclavo/amo, vida/conciencia, víctima/asesino, criatura/dios moral: una dación abusiva sin ninguna recepción, una alienación y una pasividad. En Unamuno el buitre es dación, expresión, opresión, y el agonista tan sólo su carnaza, en cambio en Rosalía la sombra es todo lo que alrredor se le ofrece: recepción, hostil, pero recepción; son por lo tanto contrarios. El de Unamuno es símbolo o alegoría, a fin de cuentas ficción y literatura, pero la negra sombra es una alucinación lo mismo que el fantasma. Unamuno no puede hacer que creamos que él tiene dentro de sí un cuervo, pero Rosalía cree en la realidad de su negra sombra.En el poema de Rosalía hay una agonista y una sombra que le llega como algo pequeño que crece. Rosalía le dice: 'Si cantan eres tú cantas' ¿quiere decir que tú eres el entorno o estás en mí ensombreciendo el cantar de los otros?; ¿estoy en tus brazos y lo veo todo desde ti o tú estás dentro de mí, es decir, tú eres una parte de mí? Así sucede al comienzo pero luego esa dualidad se convierte en unalidad, el verso revelador ha de ser: 'pra min e en min misma moras' que parece una aseveración más filosófica que poética. Quiere decir: 'sólo tienes existencia respecto a mí, sin mí no existirías, no tienes existencia fuera de mí'. Por lo tanto se trata no de dualidad separada como pensábamos antes de llegar a la última estrofa sino de bilateralidad unal: en mí hay una sombra que nace de una dualidad; por lo tanto cuando se dice 'si cantan es ti que cantas' no quiere decirse 'tú metida en mi me haces ver el cantar de los demás ensombrecida' sino eres yo mismo. Me

ensombreces la vida y todo se hace más triste; 'eres el páramo que hay en mí que se activa y lo conviertes todo en muerte. No es algo que se me oponga desde fuera como el buitre y yo, pasivo. Soy activo en mi vivir ensombrecido. Por lo tanto la negra sombra soy yo mismo desentrañado. Estás fuera en el sol, te veo, en la estrella, en el viento, en los cantos y en los lloros: en todo estás y tú eres todo, la poeta es como una niña con su madre: para ella la madre es todo; hasta aquí no hay duda de que se trata de una dación (la poeta) y una recepción (la negra sombra); 'pra min e en min misma moras': lo que estaba fuera en realidad está dentro. La diferencia con el buitre es que la sombra es real, o al menos así la siente la poeta, y el buitre es una metáfora de la parte impositiva de la dualidad mortal. El buitre es la moral, no hay más que él, todo lo somete. La negra sombra es la recepción sombría de la madre extraña hecha entorno: como antes me recibía la madre ahora me recibe el amante, la vecina, la tarde; o como yo no me daba a ella tampoco me puedo dar a ellos ahora. Estás en mí contaminándolo todo; yo estoy desentrañada y por eso no puedo entráñame ni con mi marido ni con mis hijos. Y me vuelve a la memoria Carmen Bares, la niña enterrada ayer. Unos hijos sin madre son unos niños sin luz, así están ahora estos dos; pero para la madre la luz no estaba en ellos, estaba en su madre extraña, y después en el padre y en sus sucesores, los diferentes amantes, tuvo varios y con ninguno 'acougou', era muy atractiva y se entregaba con mucha pasión tanto al llanto como a la alegría. Esta pobre niña me ayuda a comprender el desentrañamento erótico y existencial de la mujer, heredero del primordial, a veces como en este caso de una virulencia igual que el del hombre, pero más conmovedor por el sacricio de la víctima. El origen está en la madre con la ambivalencia de amor y odio, que veíamos en *Madre*, también en *Cantares*:

(...) de Arreten no monte duro
nube corre peregrina (...)
Tal maxino a *sombra triste*
de mi maa, soia vagando
nas esferas onde existe,
que ir á groria se resiste,
polos qui quixo agardando"(18).

De niña Rosalía sufrió en la aldea un animismo tan terrible que hace enloquecer a la Esperanza de *Madre.*; es ahí donde hay que buscar el aspecto animista de la negra sombra; se junta allí el miedo con la ausencia de la madre, como ahora la madre que murió. Y este 'agardando', como en la otra obra, tiene un carácter ambivalente como vimos también allí; para mí la sombra o recuerdo de mi madre muerta es refugio, y puedo incluso rezarle endiosándola, y hallar así la paz,. Hay un pasado que no lo es, que es presente siempre y futuro: el entrañamiento primordial, es lo que da vida al presente; todo lo anterior es pasado, peso muerto, sombra, pero no el origen vital con mi madre, que es mi única riqueza presente; aunque sea desentrañal. Cuando nací yo era fundamentalmente separación o extrañamiento, de ahí el llanto, como un ser inhumano o un monstruo, mientras mi madre no me humanizó: soy humano por ella aunque conserve una cierta inmovilidad, algo pesado que no se

desmoronó en el contacto primero con mi madre; ahora no me deja perderme en los otros, me mantiene en la soledad: esto es el desentrañamiento. No nací del todo, una parte de mí quedó en la muerte, y esto es la negra sombra.

"*Tu* sombra siempre me aguarda" *(Madre*)

"Dime a marchar huyendo de *mi* sombra" *(*Sar 57).

En el primer caso, hay dualidad; en el segundo, unalidad bilateral. Quieren decir lo mismo, pues, 'tu sombra' a mi no me atañería si no fuera también la mía. La sombra de la madre es actualmente el desentrañamiento de la hija, del que ella quiere huir. Lo primero es la *sombra* de la madre y lo segundo ya la *negra sombra*, con una evolución que va de la dualidad a la unalidad bilateral. "'Las sombras', son 'alguien', la negra sombra es 'algo», 'las sombras' son seres con quienes se dialoga, que han tenido una vida terrenal y en cierto modo siguen participando de ella: La 'negra sombra' es una realidad a la que se alude de forma vaga mediante un símbolo" *(*Mayoral 31). Las dos cosas están entremezcladas; Rosalía le dice ya en el comienzo: 'Cando pensó *te fuches*', y aún más, ella le hace mofa, y canta por ella y llora por ella, y mora en ella y no la abandona y por eso

Rosalía queda ensombrecida pero también asombrada. La negra sombra es un ser híbrido de animismo y experiencia radical y lo primero es la materia de lo segundo, pero como en las otras artes, la materia influye en el fondo y en la forma. El animismo le vale a Rosalía para salir del 'algo' inanimado. Precisamente la grandeza de esta visión está en no tratarse de una cosa sino de una instancia viva, ella así lo experimenta, como la recepción vital negada:

"¿Qué pasa ó redor de min?
¿Qué me pasa que non sei ?
Teño medo dunha cousa
Que vive e que non se ve" *(*6 1).

V. *Rosalía y Poe*

Pero tal vez el influjo de *Madre* haya llegado a *Sombra* a través de *El cuervo.* Del contacto de Rosalía con Poe como de todo lo que atañe a algún aspecto de la intimidad de Rosalía tenemos muy pocas noticias, porque el marido la guardaba como un cancerbero y propalaba al exterior sólo lo que a él le interesaba. En una de las pocas cartas que no destruyó, porque no lo dejaba a él en mal lugar, que pertenece a la época temprana de *Hija* y *Madre,* hay una referencia al poeta norteamericano: "He leído ayer un cuento de Poe, precioso aunque sencillo. Allí comprenderás que era poeta. Otro he leído de él, de un género opuesto, se parece al modo de escribir de Larra"(O C 602 2). Lo considera poeta a pesar de que está hablando de relatos, lo cual implica que conocía de él al menos *El cuervo*, publicado hacía ya trece años y de gran éxito tanto en América como en Europa. Una muestra de este conocimiento tal vez sea el pasaje de *Hija* ya citado en la pág. 277; en él Rosalía junta el punto negro de Nerval con el cuervo de Poe; del que destacamos ahora: "lo he sentido ya entrar en mi corazón... él me martiriza... él me mata", que se continúa:

> "-(...) yo seré tu médico, yo te sacaré del pecho ese pájaro maldito, yo te salvaré... ¿no es verdad que yo solo soy el que puede salvarte?
>
> • Sí, sí –respondía la pobre loca mirándolo con espantados ojos; tú, eres bueno, busca *ese pájaro dentro de mi pecho* y mátale...ro "(169 1)

Rosalía habla también de un pájaro negro, pero se trata de una golondrina, que habitualmente nombramos por el género gramatical femenino; sería lo esperado decir: 'la he sentido...'; yo creo que le llama 'pájaro' por influencia de *El cuervo.*

> "vuelve a la tempestad (...)
> ¡Sea esa palabra nuestra señal de despedida, *pájaro* o enemigo(...)!
> ¡No dejes ninguna pluma negra(...)!
> ¡Deja intacta mi soledad (...)!
> *¡Saca tu pico de mi corazón (...)!*

También en el final de su vida tenemos pruebas de este influjo poeano, en su última novela, *El primer loco*, podría considerarse una leyenda de Bécquer tratada al modo de los relatos de Poe, pues la parte lírica más superficial es de influencia del primero y la parte más dramática y obsesiva del segundo, aunque la pasión inmensa que triunfa en ella supere con creces a los dos. También externamente se ve este influjo, en el nombre de la protagonista (Berenice) que coincide con el nombre de un relato poeano, en el que la obsesión del agonista

son los dientes de su amada que, cuando parece que está muerta, arranca. Aquí se le aparece al protagonista en el espectro de su enamorada:

> "inmóvil, y con los ojos clavados en los míos empezó a mirarme (...) y al mismo tiempo que me miraba así sonreíase enseñando los dientes (...) astillas puntiagudas y largas, que me parecía herir sus labios sonrosados"(744 2).

Por lo tanto la influencia de Poe sobre Castro dura toda la vida; ambos poetas son hermanos porque los dos son hijos de Byron, aunque más atormentados que su padre, más introvertidos, más hondos poetas; Rosalía tiene también la influencia de Espronceda y de Bécquer, pero mucho menos honda. Sin embargo los caminos de ambos divergen, pues Poe se realiza más en el relato porque su mente analítica necesita, como Kafka, expresarase en la extensión y en el detalle, en cambio Rosalía es una novelista fracasada, su medio de expresión es el poema corto, hondo, sencillo –odia la exhibición y el narcisismo- y, dentro de su tortura, plácido. Poe es el hermano mayor de Rosalía y Byron es el padre; sin su rebeldía moriría en el antro que le tenían preparado, y Poe le ayudó a buscarse. Participaban los dos de un desentrañamiento similar, tal vez sea ésta la mayor influencia, no en los relatos –en *Loco* es escasa-; la aficción común a la versificación en rondel, aunque esta semejanza puede ser cultural, pero sobre todo el influjo viene de *El cuervo*. Esta obra está en la entraña de *A mi madre*, así como el *Manfredo* de Byron vimos que estaba en *Hija*. Tanto en Poe como en Castro se trata de una muerta cuyo espectro se teme. En Poe, se lo exorciza con lecturas esotéricas, pero en ella no se puede, y así como en el poema poeano va siendo sustituida por el destrañamiento del propio agonista, en Rosalía alcanza una virulencia imparable, que sólo puede ser reelaborada y admitida como algo propio en la *Negra sombra*; la lucha a Poe le costó sólo un poema a Rosalía le costó dos . En *Madre* como en *Cuervo* se trata de puro desarraigo; la primera parte tiene que ser un planto, ahí poca originalidad cabe, pero la segunda es enteramente personal sin nada que ver con la tradicción, y Rosalía, propiciada por esta vivencia traumática, saca de lo más hondo de sí el reproche que había en ella soterrado, pues jamás pudo asumir que su madre la abandonara, su desarraigo. La diferencia más importante que hay entre ambas obras es que *El cuervo* tiene más semejanza con *Madre* donde ser querido se convierte en el cuervo, y en Poe, esto sólo sucede al comienzo, en seguida el cuervo pasa a ser el propio poeta. Rosalía tiene que reconvertir su fantasma para hacerlo creador, y ese trabajo –como el de Juan de la Cruz con su noche oscura –es la negra sombra. *Madre* se parece más a la desolación final del *Cuervo,* pero como aquí, en *Sombra* acontece algo inesperado: insólitamente en el cuervo, más familiarmente en *Sombra, que* es casi una amiga y está más de acuerdo con lo que es el desentrañamiento que el cuervo, llega en una circunstancia determinada: cuando el amante está intentando liberarse del recuerdo de la amada, es como si este intento fuese precisamente lo que lo llama. Pero eso sucede también en *Sombra:* 'cando maxino es ida' es cuando se le convierte en todo. Si el agonista de *Cuervo* aceptase la muerte de la amada o vivir desentrañado eróticamente, no lo estaría primordialmente. Entró con sus pretensiones en el mundo infernal y

ya no pudo salir. En el poema se ve que quien hace lo ominoso del cuervo es el agonista, es el que lo convierte en ser maligno, pues no se trata realmente más que de un pobre bicho que entra a protegerse de la tempestad. Probablemente también el final es inventado por el propio agonista. Y es como si Rosalía teniendo en cuenta este hecho definiese como propia su sombra: 'por min e en min mesma moras'. Hay una semejanza mayor entre el poema de Poe y el de Rosalía que en todas las semejanzas anteriormente dichas; literalmente la influencia más clara es la de Aguirre, pero profundamente está mucho más cerca Poe. Es como si Rosalía cogiese a este poeta y lo hiciese cantar al modo de aquél. El de Rosa es el mundo de Poe, con el recurso al animismo. En los dos casos algo sombrío adviene indeseado de carácter animista. También en Rosalía se supone que es de noche, cerca del sueño, 'ó pe dos meus cabezales'. También el cuervo, aunque al comienzo va desarrollando un aspecto risible. En la 5ª vuelta: 'pero el cuervo seguía cautivando mi imaginación y haciéndome sonreír (...) ese lúgubre, desgarbado, fantasmal...''; y 'tornas facéndome mofa'. Después cada poema camina por senderos diferentes: el cuervo acrecienta primero el aspecto animista, pero luego se va interiorizando:

4ª: 'él me dejará... ¡Nunca más!
6ª:'al ave cuyos feroces ojos ardían ahora en lo hondo de mi pecho;
8ª: ¡saca tu pico de mi corazón!;
mi alma, de esa sombra que se extiende sobre el suelo
¡no se alzará nunca más!

Por lo tanto en Poe se trata de una progresiva succión, en cambio en Rosalía parece que se trata de una progresiva expansión: ella quiere que la sombra se vaya pero se le convierte en todo el entorno y se apodera de ella misma y es ella misma y no se irá nunca de ella en una posesión ambivalente entre opresiva y creadora. Por lo tanto en ambos casos se trata de una especie de obsesión diabólica, aparentemente siniestra pero en el fondo esperanzada, sobre todo en Rosalía. El final de Poe: el agonista aferrado a la sombra del cuervo sueña en una diosa, el infernal con un resquicio de alba lejana; el de Rosa es una servidumbre pero también una posibilidad. El poema de Rosalía es más hacia la filosofía, por eso tenía que hacer el final universal:

'en todo estás e ti es todo
pra min y en min mesma moras'

que se acerca a la voluntad schopenhaueriana. La definición del poema de Rosalía podemos verlo en la antología; la definición de Poe sería similar:

Fondo: hechizo desarraigal anhelar;
forma: in entre ante contra motivo re 8º so vuelto;
ligazón: 1P 6T.

El formante *des* aparece en la definición del otro poema yo no me atrevo a meterlo en éste, aunque según lo dicho anteriormente, podría. Los dos poemas son semejantes también en la última vuelta, que parece sosiego porque es como una recapitulación de lo anterior, pero es intensificación y recogida de ganancias y como tal, intensificadora.

'En todo estas e ti es todo,
pra min i en min mesma moras

nin me abandonarás nunca
sombra sempre me asombras';
'Y el cuervo nunca se marchó, aún está parado, está parado
en el pálido busto de Palas (...)
y sus ojos se asemejan los a los ojos de un demonio soñara
y la luz de la lámpara (...)
y mi alma, de esa sombra se extiende sobre el suelo
¡no se alzará nunca más!'

Aquí está la semejanza mayor, en al 'nunca más' de Poe, Rosalía opone el 'siempre', parecen contrarios, pero quieren decir lo mismo. El 'nunca más como una campana funeraria cubre todo el poema de Poe; el 'siempre' esta por el contrario soterrado en todo el transcurso del poema y emerge al fin como la palabra más importante:

' y mi alma de esa sombra que se extiende sobre el suelo
¡no se alzará nunca más!', y:
'¡sombra sempre me asombras!'

Quieren decir lo mismo, pero el de Rosalía es un ámbito más universal, más filosófico, por lo tanto se impone su comparación final con otro de sus grandes hermanos. En la elaboración de su visión anda tras una realidad que vive, como la 'voluntad' de Schopenhauer, que está fuera, como la negra sombra pero también dentro. También Schopenhauer habla del "ruín acoso de la voluntad"(38 3), "esencia del hombre y del universo"(71 4), que es el anhelo y el desarraigo, ya que es "voluntad de vivir" y "se devora constantemente a sí misma"(125 1); por lo tanto es un agente de raíz animista igual que la negra sombra rosaliana pero ésta se explica mejor relacionalmente, que es lo que nosoros llamamos desentrañamiento. Schopenhauer se vale del esquema filosófico kantiano para expresar algo que siente dentro de sí, igual que Rosalía hace con su arte. La obra de Schopenhauer se reduce a la afirmación de que la voluntad o desentrañamiento es la 'cosa en sí' o esencia de la humanidad que abusivamente extiende a la naturaleza. Pero la vida consiste en vivir, no necesita ninguna esencia, convierte su doctrina en un deísmo más: si mi vida no tiene esencia yo no tengo dueño, la vida sin esencia es darse y recibir. Y a Rosalía se le parte en dos y el recibir pasa a la negra sombra, y de esta manera hago responsable a otra instancia de mi extrañamiento, que se hizo en mí en la vivencia con mi madre y luego con los demás. Yo quisiera ser de otra manera pero una y otra vez repito esquemas que no puedo romper; no sólo es mi manera de ser, es la vida que me falta. La vida es integración, unas veces entrañamiento y otras extrañamiento, y entonces es cuando llega de nuevo la negra sombra a asombrar a nuestra poeta; es una actividad, como algo ajeno que nos mueve desde lo más hondo y nos puede llevar a cosas terribles, y de nuevo me viene a la memoria la Carmen Bares, que enterramos hoy. Podemos convertir este nuestro desentrañamiento en dios pero eso no nos libra de que seamos nosotros sus agentes; ese sustancialismo explica el desentrañamento pensando que la propia vida es manejada por una instancia contra la que hay que precaverse y rezar; y de nuevo nos encontramos con la madre terrible, pero esta vez sin atenuantes. Al imaginar que la vida es voluntad o negra sombra

ajenas a mí me siento como si el infante viese que no le importa a su madre; por lo tanto la concepción de la vida como ajena voluntad es desarraigo. "Querer y ambicionar: ésta es su esencia, como si nos sintiéramos poseídos de una *sed,* que nada puede apagar. Pero la base de todo querer es la falta de algo, la privación, el sufrimiento -por su origen y por su esencia, la voluntad está condenada al dolor" *(*57). Esta carencia fundamental que es la 'voluntad' nos lleva a la infancia y a la madre; en la relación del filósofo con su madre encontramos su origen. Schopenauer escribió su obra más importante en la juventud, después de su rompimiento con ella. "Sólo has estado unos días de visita en mi casa y no ha habido más que escenas violentas, y por nada, sencillamente por nada. Y cada vez que te ibas respiraba tranquila, porque me ahogaba tu presencia" *(*147). El filósofo dice que hay que buscarse a sí mismo, pero el sí mismo sólo no es suficiente; las cartas de la madre le ofrecían un material precioso, pero no sólo para saberse, para darse cuenta de que la 'voluntad' era la relación con la madre. Tendría que saber que lo que le comunicaba la madre era su propio desentrañamiento, que no se trata de ninguna sustancia escondida sino de una relación. En su infancia, a la madre de Arthur le gustaba poco la maternidad y mucho las fiestas; su hijo la deseaba porque no la tenía; era introvertido, feo y antipático. Y éste es el retrato de la madre: "La consejera áulica Schopenhauer, viuda rica: hace gala de sus conocimientos. Esritora. Charla mucho y muy bien, comprensivamente, sin sentimiento. Narcisista, en busca de aprobación, siempre sonriente"*(*introd Safr VIII). Comparándolos vemos desarraigo por los dos lados, pero él es un caso extremo, nos recuerda a los niños abandonados que no quieren después nada con la madre y la odian, como él mismo recuerda cuando tenía seis años. Pero eso es prehistoria, el problema con su madre lo tiene a los 19 años, y lo lógico sería que a esa edad los problemas fueran con la novia, le pasa como a Rosalía que al comienzo sólo escribía sobre su desentrañamiento materno. Por lo tanto se ve aquí una atadura que les impide integrarse eróticamente; la madre hace el papel de amada en ambos casos. Su obra principal la escribe él encerrado, solitario en ciudades desconocidas inmediatamente después de la ruptura. Escribe primero el libro 4º en el que trata de la vida y el desentrañamiento; después pretende extenderlo a la naturaleza ,en donde no cabe; el resto no es más que kantismo. Por lo tanto podemos decir que su obra -igual que la de su discípulo Nietzsche- es tanto arte como filosofia; por otra parte, hay una Rosalía filósofa a pesar de que ella lo niegue: "¿Dirase por eso que me teño por unha inspirada, nin penso haber feito o que se di un *libro trascendental*? Non nin o quixen nin me creo con forzas para tanto". Sin embargo, esto es más filosofía que poesía:

> En guerra desesperada
> contra sí mismo pelea (...)
> el forjador de fantasmas
> que ve *siempre* en lo real
> lo falso y en sus visiones
> la imagen de *la verdad*" *(Sar* 65).

Rosalía no acepta la realidad tal como se muestra, como hacen los filósofos, pero se vale de la poesía y no de la representación filosófica, se acerca in-

tuitivamente al desentrañamiento,: "*Nunca tentei pasar os límites de simple poesía* que encontra ás veces unha expresión feliz, nunha idea afertunada, aqüela cousa sin nome que vai direita como frecha, que traspasa as nosas carnes, e fainos estremecer"(pról *Follas*). Antes de que existiese Freud, se acercó a la infancia para encontrar allí, y a pesar de su animismo llega al fondo de ese abismo; la filosofía nunca dio ese paso, fue ella la única con algún tímido compañero como Hölderlin, Baudelaire o Byron: la poesía fue por delante de la filosofía, pues yo mismo primero elaboré poéticamente lo que intenté representar filosóficamente. Pero ella es la primera que miró en este abismo. No se trata de símbolo sino de 'sus visiones' , con la arbitariedad que trae ese 'sus', y a pesar de eso o a causa de eso alcanza 'la verdad', no 'su' verdad. Pero no la verdad misma sino 'la imagen de la verdad'; por la irrealidad, la realidad, y por la realidad la falsedad: ésta es su pretensión. Inventa un fantasma para así expresar bilateralmente algo que sino no podría comprender. Inventa la negra sombra como recepción, y entonces comprende así la causa de verlo todo, algunas veces, tenebroso, y la relaciona con el espíritu maligno de su madre. El poema se conserva siempre bilateral: podía decir: 'si canto es ti que cantas', en lugar de 'si cantan', pero entonces pasaría a la unilateralidad. Aun cuando dice: 'en todo estás' se trata de dos cosas, el todo y tú en él, que también soyo yo. Y cuando añade 'pra min i en min mesma moras' pasa de la dualidad a la unalidad pero se mantiene bilateral. En cambio Schopenhauer dice que la 'voluntad' es la 'cosa en sí', una sustancia; la *negra sombra* no lo es. Schopenhauer podría también decir 'en todo estás e ti es todo' pero no el verso siguiente: 'pra min i en min mesma moras', pues la 'voluntad' no es para mí y sí yo para ella, esto es lo que hace la negra sombra algo nuevo: tú eres para mí, como la madre es para la hija: existe para recibirme a mí, y eso quiere decir que no se trata de algo ajeno, por lo tanto es propia recepción aunque la sombra la haga extraña. El filósofo no fue capaz de darse cuenta de que cuando escribía su obra estaba hablando de su madre y también de alguna manera acercándose a la que odiaba. En cambio la poeta la hace nacer de allí, del desentrañamiento que vivió con ella, que va evolucionando desde la dualidad de *Desolación*. Schopenahauer y Rosalía estaban hablando de lo mismo, con la única diferencia de que el filósofo extiende abusivamente a la naturaeza algo que ella no puede tener, y también se diferencia por la dominancia en él del desarraigo, en cambio Rosalía a pesar de que el poema comienza también así, alcanza en su proceso la ambivalencia entre las dos versiones. Ella no dice nunca que la sombra la oprima o se apodere de ella, dice que llega y se pone en todo y hace de recepción materna. Luego dice que ese todo está en mí y es para mí, y es cuando se hace filósofa porque esos dos versos no son poesía: tú eres todo y su causa es porque estás en mi, que soy quien lo ve. Pero después de esa aventura filosófica vuelve en los dos versos postreros a la dualidad separada, como quien no quiere la cosa, a la poesía: estás en mí para siempre, y yo quedo asombrada de que así sea. Se da la coincidencia de que lo que lleva a Rosalía a la infancia la lleva también -tras la muerte de la madre- al animismo, y así

"En todo estás e ti es todo
pra min e en min misma moras,

nin me abandonarás nunca'

Nos recuerda, en *Madre*:

"Nunca permita Dios que yo te olvide (...)
aunque por tanto recordarte muera"

y quiere decir lo mismo que:

" tu sombra siempre me aguarda".

Rosalía es una buscadora de la verdad e intenta buscarla en sí misma, no echándole la culpa a los demás; pero entonces no se podía pensar que somos dación y recepción herederas de la integración con la madre; la recepción está en nosotros y podemos ponerla fuera y rezarle y sentirme acogido o rechazado por ella. Rosalía piensa esto mismo pero a su manera: la recepción es la sombra o espíritu de la madre, acrecentado el extrañamiento tras la muerte. Y así el animismo le vale para explicar el desentrañamiento que siente como opresión insostenible. Tenemos pruebas de que la evolución rosaliana respecto al animismo fue desde el rechazo feroz en su primera novela a la aceptación en la última, donde dice al final, pero no un personaje sino la propia autora: "Bien pronto iremos a reunimos con él en el mundo de los espíritus, los que todavía arrastramos nuestra existencia en este valle de dolores". En la visión de la *negra sombra* no se trata sólo de algo imaginario, no es sólo un símbolo de un aspecto de mí mismo, la tristeza por ejemplo, sino de la presencia de alguien con quien ella puede comunicarse, y la hace su 'tú'. "Pensaba que (tú) no volvías', le dice ella, y la otra le contesta burlándose, pueden ser carantoñas o palabras, pero hay una comunicación, por la que se sobrepasa el dominio del arte; esta sombra viene del mundo del animismo, por lo tanto tiene que ver con la vivencia espiritual que inventa recepciones y daciones, como el demonio de Sócrates, también lo insultaba. La ballena blanca de Ahab es irreal, pero él pone en ella cosas suyas, y establece con ella una comunicación que lo lleva a la destrucción. La negra sombra y el fantasma son diferentes de todos los seres que pueblan la obra de Rosalía, pues tienen una autonomía que sólo se puede comprender desde el animismo. Rosalía con esta visión -más que visión, trato sombrío- podría inaugurar una religión: rezarle para que se vaya, para que se calme como en Mesopotamia hace miles de años:

"que tu corazón, como el de una madre carnal, se aplaque. Como el de una madre carnal, como el de un padre carnal, se aplaque" *(Cahiers* 21)

La comparación también con la *noche oscura* de san Juan de la Cruz nos ayudara a comprender mejor ambas bilateralidades.

Nota: Debido a los avatares por los que he pasado en la composición de este estudio sobre Rosalía, me ha quedado partido, por eso ahora queda incompleto si antes no se ha leído la antología de sus 50 poemas esenciales, analizados fondal y formalmente; si se ha hecho, es su complemento. Tengo también elaborado un *Baudelaire esencial*.

"¿Por qué, decísme, hacia los altos llanos
huye mi corazón de esta ribera
y en tierra labradora y marinera
suspiro por los yermos castellanos?" (662)
Nadie elige su amor. Llevóme un día
mi destino a los grises calvijares
donde ahuyenta al caer la nieve fría
las sombras de los muertos encinares" *(*164 15).

VI. *Desarraigo existencial y apego materno*

Pero así como Rosalía no piensa encontrar en Castilla nada fuera de sí, él se pierde muchas veces en la historia y en los tópicos; cuando es capaz de dejar eso a un lado, alcanza mediante ella el encuentro consigo mismo. Su estancia en Soria incluye además el casamiento, que es una integración con Castilla, como un hacer el amor con ella, que no puede ni remotamente compararse con la estancia de menos de un año de Rosalía con el único objetivo de encontrarse en la poesía. Ella sabía más a lo que iba en cambio el sí mismo que él encontró le vino como de regalo. Rosalía se sentía ahogada en su villa castellana, a pesar de que era una elección voluntaria, y cuando se fue la experiencia fue tan amarga que no quiso recordarla más; en él fue un quedarse ya para siempre prendado de lo vivido; y en una primavera de la Guerra le dice a una golondrina desde Valencia: "Di tú, avión marcial, si el alto Duero /a donde vas recuerda a su poeta" *(*822); fue el suyo un amor ya para siempre. Pero son iguales los dos poetas en el hecho de hallar el entorno que los realiza desentrañalmente, pues Rosalía encontraba que el paisaje de Galicia era demasiado femenino y maternal y necesitaba otro sediento para expresar la propia sed, y no sólo la sed, la negra sombra y toda su intimidad más áspera. Los dos poetas buscan el entorno que los realiza creativamente porque alude a un sentimiento profundo suyo, más aun, originario. Pero la actitud poética de ambos es opuesta, pues Rosalía es una poeta de la vivencia directa y Machado -como Bécquer-, evocador. Por eso ella olvida por completo la experiencia castellana cuando ha pasado y en él es entonces cuando alcanza su mayor hondura:

"¡Cuantas veces me borraste,
tierra de ceniza,
estos limoneros verdes
con sombras de tus encinas! (...)
"En Córdoba la serrana,

en Sevilla marinera (...)
hacia la fuente del Duero
mi corazón, ¡Soria pura!
se tornaba... ¡Oh, fronteriza
entre la tierra y la luna"(158).

Circunstancias de tipo cultural hacen diferente algo que en el fondo es idéntico; para Machado Castilla representa la España heroica, y para Castro implica la opresión de Galicia; esta es la diferencia, aunque los dos se busquen en ella, y esta opuesta actitud cambia también la disposción de ambos respecto al entorno creativo. También el que Rosalía se haya fijado sobre todo en la sed se debe a que su actitud vital es mucho más atormentada; se identifica con la Castilla sedienta, qué pena que sus prejuicios no le dejaran hacerle un poema a esta Castilla identificándola consigo misma como hizo Machado y también Rilke:

"Es la tierra de Soria árida y fría (...)
La tierra no revive, el campo sueña. (...)
obscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierrras,
caminos blancos y álamos del río,
tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, *en el fondo*
del corazón tristeza,
tristeza que es amor! !Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!... (...)
¡Oh!, sí, conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, *verde sueño*
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrépita,
me habéis llegado al alma,
¿o acaso estabais en el fondo de ella (...) (113)

El paisaje no estaba pero si la 'agria melancolía' de la que también habla en un poema anterior: "¡La agria melancolía/ puebla tus sombrías soledades " *(*6102), es una hermosa definición del desentrañamiento pues contiene lo soñador del anhelo y lo duro del desarraigo, con dominancia de este último: el paisaje soriano le despierta este sentimiento, no solamente estaba ya en él, sino que lo constituía como poeta, y eso es lo más importante de lo que se dice en el poema, que sin ello se reduciría a una simple loa; es su profundidad y trasciende en la pasión con que el poeta se expresa; por lo tanto el poema debiera acabar aquí, en esta adivinación en la que está hablando de lo mas profundo de sí mismo. Pero él no se da cuenta, y agrega a esta grandeza una coletilla hueca. Tenemos que añadir que Rosalía busca el invierno de Castilla porque es una poeta invernal; a Antonio le interesa también el invierno pero cuando quiere hacerse

primavera y no es capaz, porque eso lo expresa también a él, también él quiere resucitar de todo el hastío y de toda la muerte que nos decía en el libro anterior; entonces poetaba unilateralmente, como Rosalía en sus obras anteriores; ahora lo hace en la bilateralidad desentrañal, el sentimiento ante el paisaje es materno, se trata de un paisaje interior:

"la tierra no revive, el campo sueña" (113 7)
"tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma" (114)

Machado en Soria encuentra el ámbito que le hace renacer, porque le permite reencontrar una vivencia similar a la primaria, que como vemos se acerca al desarraigo, por eso este paisaje hostil le estimula para la creación, porque lo devuelve a la herida que lo mantiene desde siempre doliente. Porque el desentrañamiento primordial no sólo es llaga sino también fuente, porque antes la persona se hallaba en plenitud manantía. La hostilidad de este paisaje lo devuelve a la original, que también es originaria o creadora. ¿De donde podría venir sino este hondo sentimiento, que no tenía antes en Madrid, donde se arrastraba a la deriva por el hastío y la impotencia, y no lo tenía tampoco cuando navegaba en el apego materno? El amor por su esposa niña es fértil en poemas sólo después de muerta, cuando forma con el paisaje una sola cosa, cuando sirve para interiozarlo todavía más y lo hace revivir como pasado, entonces es cuando es creador. Castilla es medio, Leonor es medio, el poeta necesita expresar mediante ellos su desentrañamiento, a veces desarraigal:

"Allá, en las tierras altas (...)
mi corazón está vagando en sueños...
¿No ves, Leonor, los álamos del río
con su ramajes yertos?

Y a veces anhelar:

"Soñé que tu me llevabas (...)
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena" (122)

Dice el poeta biográficamente: "Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mi sagrada -allí me casé; allí perdí a mi esposa, a quien adoraba-, orientaron mis ojos y mi corazón hacia *lo esencial* castellano" (1593). Nuestra opinión es que se equivoca de esencia, y a veces se pierde en esta otra, pero cuando la unión nacionalista no lo pervierte, el paisaje soriano se convierte en expresión y, más aún, en bilateral desunión. "A una preocupación patriótica responden muchas de ellas (composiciones); otras, al *simple amor a la Naturaleza*, que en mí supera infinitamente al del Arte" (1594). en éstas es en donde el poeta se busca y a veces se halla. A su mujer logra hacerla musa pero a su madre no. los poemas que le dedica son del mismo sentir que los que lo apartan de su vivencia primordial; esto es en Madrid, antes de Soria:

"*El limonero* lánguido suspende
una pálida rama polvorienta (...)
Si, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,

tarde sin flores cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena
y de la buena albahaca,
que tenía mi *madre* en la maceta" (7)

Y ésto es en Baeza, desterrado ya de Soria:

"En estos campos de la tierra mía
y *extranjero en los campos de mi tierra* (...)
¡Oh tierra en que nací, cantar quisiera.
Tengo recuerdo de mi infancia, tengo
imágenes de luz y de palmeras (...)
y en un huerto sombrío, el limonero (...)
el agua clara de la fuente espeja,
y aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena (...)
mas falta el hiloque el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en su ribera,
o estas memorias no son alma (...)"

Cuando vive en Baeza lo mismo que antes cuando vivía en Madrid, vuelve al apego materno, incluso le llegan las mismas imágenes, como peso muerto; no es capaz de ahondarse con ellas, convertirlas en vivencia desentrañal, y siente la carencia y no sabe explicarla, pues también aquí el poeta se halla cerca del misterio desentrañal. Le llama 'hilo que anuda el recuerdo al corazón, el ancla en su ribera' a eso que hace de un pasado muerto objeto para la nostalgia, manantial. Se trata de saudade y no de desentrañamiento, se recuerda lo que fue y se echa de menos, pero en el desentrañamiento no se trata de un paraíso perdido ahora sino de un paraíso perdido ya entonces. El poeta salta de vez en cuando del recuerdo a la vivencia soriana, pero ahora el desgarrón no está entre lo que se es y lo que se fue sino entre esta vivencia dormida y aquella despierta. El poeta dice en uno de sus poemitas sabios:

"Tras el vivir y el soñar
está lo que más importa:
despertar" (161)

'Encontrar el hilo el recuerdo que anuda al corazón, el ancla que lo mantiene en aquella ribera', eso es este despertar, eso fue para el poeta el paisaje de Soria, porque su sordidez y su aspereza le despertaba el antiguo ya olvidado; fue el hilo y esa ancla. 'Despertar', lo mismo que desentrañarse, en los dos sentidos. El poeta en Soria no recuerda lo que sucedió sino lo que sentía, la dureza de lo que le falta actualmente, no se trata de ningún pasado muerto. "¡Oh ingrata y fuerte, tierra mía": se ve que su desentrañamiento existencial tiene la dureza del desarraigo, es su despertar; y la cuestión ahora es decidir en cuál de las dos vertientes está la poesía de Machado. Es cierto que muchas veces nos hallamos en ella en el anhelo, hay un anhelo que acompaña a este desarraigo:

"Por los campos de Dios el loco avanza.
Tras la tierra esquelética y sequiza
- rojo de herrumbre, pardo de ceniza-
hay un sueño de lirio en lontananza"(106).

Pero el desarraigo claramente domina:

"Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta

- no fue por estos campos el bíblico jardín-son tierras para el águila, un trozo de planeta por donde cruza errante la sombre de Caín" *(*99).

El sentirse extraño, la soledad: este es el sentimiento que el poeta busca en Soria. Y el largo romance sobre el parricidio de los hijos de Alvargonzalez nos lo confirma, sobre todo el final:

"Agua clara donde beben
las águilas de la sierra,
donde el jabalí del monte
y el ciervo y el corzo abrevan;
agua pura y silenciosa
que copia cosas eternas,
agua impasible que guarda
en su seno las estrellas.
¡Padre!, gritaron; al fondo
de la laguna serena
cayeron, y el eco ¡padre!
repitió de peña en peña".

La vengadora es una inmisericorde madre. Si comparamos este final con el de *Los ojos verdes* de su amado Bécquer, que vagamente recuerda:

"Fernando dio un paso hacia ella..., otro..., sintió que unos brazos delgados y flexibles se liaban a su cuello, y una sensación fría en los labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló... y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre. Las aguas saltaron en chispas de luz y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose, ensanchándose, hasta espirar en las orillas".

También aquí el desarraigo prima sobre el anhelo, pero hay sobre todo amor; allí nada más que indiferencia.

A Machado yo siempre lo he considerado anhelar, por sus medios tonos y su levedad, sobre todo en *Galerías* pues *Campos de .Castilla* nunca me pareció más que prosa, y es verdad que hay mucho de eso pero a veces te encuentras en lo más hondo y además se pasa de la unilateralidad a la bilateralidad. En su primera obra el poeta se halla en la expresión, apenas puede librarse del peso del yo:

"Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza" *(*14);
"Al borde del camino un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo" *(*35);
"Recuerdo una tarde de soledad y hastío
¡oh tarde como tantas!" *(*49);
"Y yo sentí el estupor
del alma cuando bosteza" *(*56); etc.

Machado considera esta primera poesía suya existencialista:

"Estos versos, escritos hace muchos años y recogidos en tomo hacia

1907, pueden tener una inequívoca interpretación heideggeriana:

'Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía,
y es esta vieja angustia,
que habita mi usual hipocondría.
La causa de esta angustia no consigo ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo y, recordando, digo:
Sí, yo era niño y tú mi compañera" (2363)

Pero su angustia o extrañamiento, el mismo lo dice, le viene de antes; la de Heidegger es terminal, de la muerte, y la de Machado en cambio es germinal y de ella nace su más honda poesía. Como vemos, también Machado, como Rosalía, relaciona su penar poético con la infancia, pero ella sabe que esta relación alcanza en la negra sombra su intensidad mayor, en cambio él sólo le ve bienes a su primera integración:

"¡Ah, volver a nacer, y andar camino,
ya recobrada la perdida senda!
Y volver a sentir en nuestra mano,
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre... Y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva" (87).

Su caminar es hacia el comienzo, es un regresar, que es realmente un estarse quieto, pues aquí no se trata de anhelo que es un mirar hacia adelante desde lo vivido. En el entrañamiento con nuestra madre está nuestra potencia y en la infancia estuvo nuestra unión, pero siempre con deficiencias. El entrañamiento es siempre (des)entrañamiento, y en este 'des' que anda junto con el 'entrañamiento' está nuestro arte y nuesto espíritu, que consiste en intentar completar algo vital incompleto. Pero si yo quiero volver a ser niño y caminar en ese sentido en realidad estoy parado. Por eso este poeta no camina, 'sueña caminos'. El enamadramiento o apego de Machado está claro en muchos poemas suyos, y es la causa de que su hermano José diga de él: "Antonio, irresoluto y retraído" (56); para pensar y sentir un poco con libertad tuvo que disfrazarse de otros. Mucho de esto se esconde en su autorretrato, del que destacamos lo que nos parece más importante para el análisis fondal de su poesía:

"mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
y un huerto *claro* donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla; (...)
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario. (...)
mi verso brota de manantial *sereno* (...)
a distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una (...)
Converso con el hombre que siempre va conmigo

- quien habla solo espera hablar a Dios un día- (...)

Y cuando llegue el día del último viaje (...)
me encontrareis a bordo ligero de equipaje,

casi desnudo, como los hijos de *la mar*"(117)

Comienza su descripción por el apego, pues la infancia no ha de ser pasado sino presente y futuro; aquí el poeta nos habla sólo de su nostalgia o saudade, lo es de 'un huerto claro' con la iconografía que conocemos; quiere decirse que su existencia actual es oscura -"aquellas palabras de nuestra buena madre: 'Antonio no ha tenido nunca esa alegría propia de la juventud" *(*35), pues se tiene nostalgia de lo que se carece. Por lo tanto, la angustia de que nos habló antes proviene de esta supervaloración de la infancia, de la que ahora estamos expulsados. En el verso siguiente contrapone ese paraíso perdido con Castilla, pero hemos visto que el poeta es capaz de algo más que de eso, Castilla en Soria llega a suplantar ese paraíso de la saudade y del apego y hacerse su verdadera infancia desentrañada. El huerto con limoneros y una fuente no es como dice Alonso: "En los *orígenes oscuros* de la poesía de Machado, cuando ésta -aún ni vislumbrada en la conciencia- se le estaba infiltrando en la sangre, hay un patio de naranjos y un huerto de cipreses y limoneros. Casi toda la poesía de Machado está como implícita en esa visión luminosa y contrastada" *(*132). Nosotros creemos que los orígenes oscuros de la poesía de Machado están más hondos, y estas lindezas no son más que tapadera; y la prueba es que los versos que le arranca el poeta a este toro son flojos y quietos, y el contraste de que nos habla el crítico no es vital, no mueve el poema, es sólo decoración. Aquí en el autorretrato hay otro más interesante: el apego y la saudade de Sevilla y los "veinte años en tierra de Castilla" -realmente sólo habría que contar los cinco en Soria- es en donde hemos visto que el poeta se encuentra y su creación se ahonda. Pasa después a hablar del eros, y vemos que, como corresponde a su apego materno, su actitud es pasiva, son ellas las que pueden compadecerse de él y atraerlo a sí, y entonces él las amaría. 'Amé lo que ellas puedan tener de maternal' podría decir también:

"*(*...) Vuestros ojos tienen
la buena luz del mundo en flor, que he visto
desde los brazos de mi madre un día" *(*67)

Machado se parece a Rosalía en que los dos poetas hablan mucho de la madre; la diferencia es que el poeta andaluz expresa en esos poemas su apego y la poeta gallega el desentrañamiento y el desarraigo. Y para la poesía es más creadora la actitud rosaliana que la machadiana. En el autorretrato el poeta hace a continuación una afirmación que se contradice con lo que hemos visto que dijo antes de su poesía cuando hablaba de su angustia: 'mi verso brota de manantial sereno": sólo si se considera esta serenidad el apego, puede ser verdadera esa afirmación pero entonces quedarían fuera sus mejores poemas, que nacen dolorosamente. A continuación habla de las voces y los ecos, y él se apunta a lo primero, a lo original, no a lo imitado. "Pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz de los ecos inertes, puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las *ideas cordiales, los universales del sentimiento" (*1593). En lo subrayado Machado junta sabiduría y sentimiento como su objetivo, que también es el nuestro, buscar una poesía que diga la verdad más honda de uno mismo que será la de todos porque no se queda en los ecos o en lo anecdótico sino que va a la

entraña. Hasta ahí estamos de acuerdo; después dice que el habla consigo mismo que llega a hablar con Dios, se trata de la búsqueda de una esencia, pero sustancial, de un deísmo, el viejo masculinismo, una muerte. Si dentro de mi mismo encuentro a un dios, no encuentro nada original, es loque ya está fuera, un eco y no una voz. Entonces nos encontramos con el padre, con la moral impositiva, y todo eso es muy importante pero desde la poesía, que es sólo creación desde lo más hondo de uno mismo, no es más que estorbo. Al final de su vida el poeta rechazó su primera obra, que no era solidaria, porque se buscaba a sí mismo; tendría que rechazarla por no haber buscado del todo, por haber quedado en el apego y la ensoñación y el pesimismo consecuentes; entonces se lanzó decididamente por esta senda desechando la búsqueda anterior:

"No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el *tú esencial" (*160 36)

Hay una voluntad de salir de la expresión, que se considera cárcel, pero la poesía y el arte en general no puede buscar el tú, que es asunto de la religión o de la política. Nosotros la proponemos como 'expresión de la desunión', con lo que se alcanzaría todo el tú que en esta dimensión vital puede lograrse. Es lo que Machado consigue a veces en Soria y lo alcanzará muchas otras veces después. Su segundo libro que podría ser grandioso, está lastrado por esa ideología. Y el retrato culmina con estos presupuestos, en el deísmo trascendente. Habla del último viaje y concluye con 'la mar' -así, en femenino- pero es una mar por la que se navega en una nave aunque sea sin equipaje. Acaba en una apariencia de anhelo, o tal vez con un poco, pero sigue siendo apego y alienación trascendente. 'La mar' para Machado es un comodin, que utiliza siempre para expresar algo que no le interesa o no puede concretar; ¿qué quiere decir aquí con 'hijos de la mar'? ¿Es qué los pescadores son mejores que los de tierra adentro? La alienación soñadora o ilusa es la lacra de este poeta, que muchas veces comienza el poema en el desasosiego y le hace llevar un pseudo movimiento que culmina en una inerte ilusión:

"Es una tarde clara y amplia como el hastío (...)
y más allá, la alegre *canción de un alba pura"*(17)
"Daba el reloj las doce... y eran doce
golpes de azada en tierra (...)
y encontrarás una mañana pura
amarrada *tu barca a otra, ribera*" (21).

Es una manera facilona y falsa de componer: del extrañamiento a un final iluso:

"Muy cerca está, romero,
la tierra verde y santa y florecida
de tus sueños*" (*27).

La realidad es tan insoportable para el poeta que sólo cabe escabullirse de ella en la alienación soñadora:

"El alma que no sueña
el enemigo espejo
proyecta nuestra imagen

con un perfil siniestro" (61).

Y el enmadramiento se junta con esta alienación:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la *buena voz, la voz querida* (...)
Contigo siempre (...)
y el palpitar suave de la mano amiga" (64),

nos recuerda:

Y aquel latido de la mano buena
de nuestra madre" (87).

Y este apego empobrece al poeta:

"No tengo rosas; flores
en mi jardín no hay: todas han muerto" (68).

Por eso, sólo le queda el escapismo:

"Y nada importa ya el vino de oro
rebose de tu copa cristalina,
o el agrio zumo enturbie el puro vas (...)
allí te aguardarán
las hadas silenciosas de la vida,
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día" (70).

El apego, la saudade y la alienación conducen al poeta a una impotencia parece desarraigo y es sólo el resultado de no hallarse en el origen cara a cara con él, y sí escapando. Desarraigo es el expresa en la identificación con el paisaje soriano, sentimos como vital porse halla en la verdad y el sentimiento del poema lo declara. Aquí nos encontramos en un ahogo esteriliza, y se ve en estos poemas cuyo único movimiento es pasar de la angustia a la ilusión, pero se queda en la irrealidad, en el autoengaño, son poemas muertos. No se los puede considerar desarraígales, pues el desarraigo es desentrañamiento y tiene la grandeza de la verdad originaria nuestra; por el contrario este extrañamiento no es vital y no crea vida sino muerte, porel apego es su origen y es una mordaza. El desarraigo está en nosotros y hay alcanzarlo, y es una liberación expresarlo. ¿Y cómo se puede cambiar en desentrañamiento? Machado se refugia el el antiguo amor materno:

"¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
las hálitos mas puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,
la voz fue a tu corazón, la mano
tú querías retener en sueños?" (78)

El poeta se niega a despojarse de aquel amor primero, pero entonces queda preso en el apego. Alguna vez se dio cuenta de el Edén guardaba con tanto empeño tenía la serpiente dentro. El poeta regresa al paraíso, abre la verja y entra en el jardín donde mana la fuente. Cree va a encontrar la paz aquella con la sueña; la fuente es el entrañamiento materno:

Poeta: "Yo sé tus bellos espejos cantores
copiaron antiguos delirios de amores,

mas cuéntame, fuente de lengua encantada,
cuéntame mi alegre leyenda olvidada?
Fuente: Yo no sé leyendas de antigua alegría,
sino historias viejas de melancolía.
Fue una tarde clara del lento verano...
Tú venías solo con tu pena, hermano;
tus labios bebieron mi llinfa serena,
en la clara tarde, dijeron tu pena.
Dijeron tu pena tus labios que ardían,
la sed que ahora tienen, entonces tenían"

Aquí tenemos a Rosalía y a Antonio juntos, los dos con la cabeza vuelta hacia 'el mal que no tiene cura' y viendo que estaba ya con nuestra madre, y por lo tanto ya allí amábamos con saudade, soñando en otra madre que nunca existió. Pero lo que el poeta aprende en este poema, es lo que dice Pessoa, que no hubo paraíso, la nostalgia lo es de algo que uno mismo se inventa, nunca hubo entera felicidad, ni siquiera en la infancia, nuestro poeta tenía que ser consecuente con lo hallado. Aquí el poeta alcanza su realidad: el desentrañamiento, pero no es capaz de saberla como verdad. El final del poema muestra también que no es capaz de verse, pues este desentrañamiento hallado, es una riqueza, la salvación no está antes sino después, hay que alcanzar con el arte, con el eros y con el espíritu eso que no fuimos capaces de conseguir del todo en el entrañamiento primero. Pero él no puede vivir si su apego:

"-Adiós para siempre la fuente sonora
del parque dormido eterna cantora.
Adiós para siempre, tu monotonía,
fuente,es *más amarga que la pena mía*
Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
sonó en el silencio de la *tarde muerta" (*6).

Es decir, del desentrañamiento no se pasa al anhelo creador sino al pesimismo y al victimismo fruto del escapismo del apego. Que no sabe el poeta lo que ha hallado se ve en el poema siguiente, que contradice éste:

" *(*...) tú me viste hundir mis manos puras
en el agua *serena,*
para alcanzar los frutos encantados
gue hoy en el fondo de la fuente sueñan..." *(*6).

Está claro que el poeta se niega a dejar su infancia como refugio; nos hallamos de nuevo en el apego y saudade del que sólo se pretende salir con la alienación ilusa, con la mentira y no con la verdad del desentrañamiento. Tenemos un conflicto soterrado con nuestra madre, no se reduce al eros como dice Freud, es más profundo; es vital y no lo sabemos, y la poesía sirve para encontrarlo, porque es una herida escondida y hay que airearla. Pero Machado, haciendo honor a su galaico apellido -'machado' es hacha de cortar leña- es en la poesía ibérica el poeta de la saudade. Se pretendió que fuera Rosalía, pero vemos bien que no es así. La saudade está unida al apego, y la sed de Rosalía es anhelar, en

cambio la de Machado es apegal. Generalmente Machado habla de beber el agua y Castro de padecer la sed, porque él parece ser que encontró el tesoro, pero es mentira, pues sus luminosas aguas no calman su sed. Machado tenía sed anhelar y agua apegal, por eso se preguntaba con frecuecia por qué su sed no se calmaba con su agua. Además Rosalía no podía saber qué era su sed por eso tampoco podía ni siquiera intentar mitigarla, tan sólo padecerla. Pero los poemas que nacen de allí no se reducían a un dolor aparentemente curado por una ilusión; eran un anhelo que se ahondaba en desarraigo. Y fuera una cosa u otra un poema no importaría, porque lo que importa en el arte es el sentimiento y la belleza, pero como el desentrañamiento es más hondamente sentido que el apego se consiguen también así mejores poemas. Además con el anhelo quedamos abiertos, intentando completarnos eternamente, siempre mirando adelante, no presos en un pasado mentiroso como en la saudade.

VII. *Machado erótico*

Hemos visto la dimensión creativa existencial de Machado, vamos ahora a la erótica.Son dos las actitudes de nuestro poeta ante el eros, la unilateral, que se corresponde con la unilateralidad general de *Galerías* y la bilateral, semejante a la lograda en el paisaje soriano. Es verdad que en la existencia erótica de nuestro poeta apenas ha habido amores reales, como también le pasó a Rosalía, y eso no implica que los poemas sean malos, pues el poeta nos cuenta sus sentimientos más profundos y con ellos crea la belleza, nos es igual que sean con amor real o con sueños. Lo que hace la grandeza de un poema es que se acerca a la bilateralidad primordial, y el apego es impedimento porque el poeta se queda en el presente quieto sin poder ir ni para delante ni para atrás:

La impotencia respecto al eros campea en toda la obra de nuestro poeta y ya en el primer poema de Galerías, luego rechazado, relaciona su apego con su falta de amor:

"Hay amores extraños en la historia
de mi largo camino sin amores,
y el mayor es la fuente (...)
cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el *ramaje oscuro*".

En el poema 10 el eros se junta con la muerte al final, al que se llega tras un esfuerzo ímprobo por impedirlo; en el 15 la integración se sustituye por la ilusión. En el 28 la amargura alcanza el escarnio y deseo de morir:

"Porque en las bacanales de la vida
vacías nuestras copas conservamos (...)
Nosotros exprimimos
la penumbra de un sueño en nuestro vaso...
Y algo que es tierra en nuestra carne, siente
la humedad del jardín como un halago"

Al menos en esta muerte deseada, por su realidad, se escaparía de la opresión del sueño. También el 30 acaba desarraigalmente (¡ya no ilusamente, por fin!):

"Ante el balcón florido
está la cita de una amor amargo (...)
A la revuelta de una calle en sombra,
un fantasma irrisorio besa un nardo".

Si seguimos la revisión, nos encontramos con el 33, que nos recuerda '¿Por qué miña almiña?', también en rondel y con movimiento perversivo: primero un gran anhelo que se va convirtiendo en desarraigo:

"¿Mi amor? ¿Recuerdas, dime,
aquellos juncos tiernos (…)
¿Te acuerdas del sol yerto
y humilde, en la mañana,
que brilla y tiembla roto
sobre una fuente helada?"

En el 49 la falta de amor hace el hastío universal. En el 69:

"Está la fuente muda,

y está marchito el huerto",

el apego, que desespera. En el 85 el poeta maldice "mi juventud sin amor". Todavía en *Nuevas canciones* continúa el poeta con su impotencia erótica:

"Desdeñad lo que soy; de lo que he sido
trazad con firme mano la figura:
galán de amor soñado, amor fingido".

Aquí el narcisismo del otro retrato desaparece porque éste muerde en la verdad, que se continúa en otro fragmento del mismo poema:

"Ése que el pecho esquiva al niño ciego
y *blasfemó del fuego de la vida*,
de una brasa pensada, y no encendida,
quiere ceniza que le guarde el fuego".

Es una denuncia del eros irreal como muerte. La actitud a la defensiva de nuestro poeta se ve en esta escena de la vida real:

> "Según era nuestra costumbre, todas las tardes salíamos a dar un paseo para *alejarnos de la ciudad*. La caminata solía ser muy larga y al final invariablemente recalábamos en el café, para reunimos con nuestro hermano Manuel, formando así la tertulia de los tres hermanos que duró hasta que llegó la guerra (...) Una de esas tardes, ni corta ni perezosa, hizo irrupción en aquel café una joven recitadora. Era una bellísima muchacha, muy expresiva (...) Apenas desapareció el poeta nos dijo: 'No volveremos más a este café. Comprenderéis que si nos pesca, con ésta no hay bromas'"(70) .

Pero el poeta es capaz de romper esta costra en otra serie de poemas eróticos en los que se deja atrás la unilateralidad angustiada y se alcanza la bilateralidad y el desarraigo limpio de apego, en la línea de los mejores poemas sorianos. En ellos el poeta no se queda en la dación, pasa a la recepción y entonces la vida erótica se hace integración, lo que realmente es. Pero si no hubiera más que eso tendríamos eros mas no arte; necesitamos que el poema alcance la recepción, porque así nos olvidamos un poco del maldito yo, es decir, convertimos la expresión en desunión, porque el desentrañamiento aquí se acrecienta y culmina en desarraigo lo mismo que en Soria, pero ahora se alcanza la vida primordial a través del eros, cuando se vive hondamente es un revivir de lo mismo, como sucede en Baudelaire y Rosalía. Esta segunda fase camina generalmente al mismo tiempo que la anterior pero al final la supera y culmina la obra del poeta. En estas obras el apego salta por los aires y el desarraigo canta. El procesoo bilateral soriano queda englobado dentro de éste que se continúa después hasta el mismo final. En esta segunda fase erótica el eros unal es contemplado no desde el yo sino desde el tú, no desde la dación sino desde la recepción, con lo cual la amada irreal por unal pero objetivamente contemplada adquiere la profundidad y la grandeza del símbolo, el allende del cual es el mismo desentrañamiento primordial que aparece así agrandado como en una lente de aumento y al mismo tiempo deformada como quería nuestro amigo Valle-Inclán. Hay en Machado dos desarraigos eróticos: el que ya vimos, como impotencia, y este segundo como amor a una amada considerada como la

muerte. También en este desarraigo para que no sea demasiado feroz, está el anhelo. Machado alcanza aquí definitivamente el momiviento rosaliano perversivo; es lo que sucede en el poema 12, 'Amada, el aura dice', es formalmente un rondel, un poema musical e intenso, que recuerda un lied de Schubert. En el motivo hay un estribillo de carácter obsesivo que se va a crecentando conforme crece la intensidad del poema, de cuatro estrofas:

1: Como es soñada, el poeta no puede ver a su amada con sus ojos, pero 'su corazón la aguarda'; es un un primer momento luminoso pero silencioso .

2: Oye su nombre y sus pasos, sigue su corazón aguardándola.

3: suenan campanas de muerte, sigue el esperándola.

4: Golpes de la caja y de la fosa, pero el poeta sigue aguardándola.

El anhelo supera al desarraigo, pero vemos que es un amor imposible y eso hace finalmente que sea el desarraigo el sentimiento principal.

El poema 14 tiene el mismo proceso que *A bandolinata*: un sentimiento de desesperación en Rosalía y de hastío en Machado; entonces ella oye la música y se pone a soñar, haciendo que su poema tenga el movimiento iluso machadiano, en cambio él se encamina por el ahondamiento en el desarraigo:

"y era el Amor, como una roja llama... (...)
...y era la Muerte, al hombro si cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
• Tal cuando yo era niño la soñaba (...)
Y era un plañido solitario el soplo
Que el polvo barre y la ceniza avienta,

el poeta nos dice que cuando era niño soñaba la muerte como una mujer, por eso ahora las confunde en el eros. Poema 16:

"Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
malcubierto el *desdeñoso*
gesto de tu rostro pálido.
No sé adonde vas, ni donde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados,
ni de quien haya entreabierto
tu lecho inhospitalario
……

Deten el paso, belleza
esquiva, deten el paso.
Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios"

Es un poema perfecto en cuanto a la ligazón del fondo y la forma; están aquí el anhelo y el desarraigo en lucha, pero el ansia es tan desesperada que te entran ganas de llorar. Además está muy compuesto formalmente, pero de eso no podemos hablar ahora, sólo decir que como alude al desentrañamiento sin nombrarlo se trata de un símbolo, tiene pues el formante *ante*; también el *in* de

aludir sugiriendo; el *re* de la reiteración y el del rechazo es al mismo tiempo proximidad o *con*, y muchos matices en el ritmo exterior. El comienzo dice que se trata de un eros unal, que tiene la palidez de la muerte. La imposibilidad es debida a que ella es 'inhospitalaria', como se dice en el autorretrato, y él es incapaz de conquistarla. Es inalcanzable porque es soñada y es soñada porque no puede ser real, porque la amada real es dura por eso él se juntará después con una niña. Pero le atrae la hostilidad o masculinidad de ellas, le es inasequible, lo comprendo porque a mí me pasa algo semejante. El poema tiene debajo del plano erótico el primordial, que es el que expresa, como en un sueño. En Rosalía hay un poema similar, pero muy inferior, "Una sombra tristísima, indefinible y vaga"(Sar 38), y la causa es el maldito yo, que convierte al poema en asunto del poeta, igual que cuando alguien te cuenta sus problemas, te entran ganas de decirle: '¿Y a mí qué?'. El que él esté preso del yo me prende a mí también del mío, y eso no es lo que se busca en la poesía; se busca precisamente lo contrario, la vida, la integración, unirse. Aquí el poeta nos habla de su dolorosa desunión como si fuese también la del lector, y lo es, a un nivel mucho más profundo e irracional que el del yo. Cuando me solicitan desde él me piden mi conciencia, que aborrezco porque me tiene preso. Por eso la poesía como desunión es un paso adelante que hay que dar.

Poema 29:"Arde en tus ojos un misterio, virgen esquiva y compañera.
No sé si es odio o es amor la lumbre
inagotable de tu aljaba negra.
Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.

- ¿Eres la sed o el agua en mi camino?

Dime, virgen esquiva y compañera".

Ella es la vida (erótica), como se muestra retóricamente en el poema 42. El poeta va tras ella acosándola para que le diga si es acogimiento o rechazo, entrañamiento o desarraigo. Ella es esquiva/compañera, odio/amor, conmigo irás/y yo contigo sufriendo mi arena, y la pregunta final resume el poema: ¿sed o agua? Si sed, me quitas, por lo tanto desarraigo; si agua me das por lo tanto, nos entrañamos. El quiere que se defina, pero ella tiene que ser forzosamente las dos cosas.

El poema 32 es intermedio entre los poemas de la serie anterior y ésta, pues la amada está sugerida por el entorno; es de una delicadeza y una desolación infinitas:

"Las aguas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,

que sueño mudo. En la marmórea
taza
reposa el agua muerta"

Poema 34:

"Me dijo un alba de la primavera:
Yo florecí en tu corazón sombrío
ha muchos años (...)
¿Perfuman aún mis rosas la alba frente
del hada de tu sueño adamantino?
Respondí a la mañana: (...)
Yo no conozco el hada de mis sueños (...)
Pero si aguardas la mañana pura
Que ha de romper el vaso cristalino,
quizás el hada te dará tus rosas,
mi corazón tus lirios".

El poeta sigue siendo fiel a su amada unal, pero no sabe cómo es y espera que cuando muera lo sabrá. La muerte es la única amada hospitalaria cierta, en la que

> "tras el *pavor* del morir está el placer de llegar"(58) Es la única recepción unal real, semejante a la suya erótica soñada. El morir como causa de la integración primera; recuerda vagamente a Juan de la Cruz con su noche que es ya alba, pero aquí el agente es pasivo.

Poema 40:

"(...) De tu morena gracia,
de tu soñar gitano,
de tu mirar de sombra
quiero llenar mi vaso.
Me embrigaré una noche
de cielo negro y bajo,
para *cantar contigo*,
orilla el mar, salado,
una canción deje
cenizas en los labios... (...)"

El poema entero habla de la oposición entre dos amores, como hace Rosalía entre 'bos amores' y 'amores cativos'; ella opta por el primero pero no en sus poemas, en donde pide que la muerte le traiga la felicidad. También hemos visto que Antonio relaciona la muerte con la integración imposible que no alcanza en su amor irreal, pero no alcanza a soñar con un amor total. En este poema se contenta con un anhelo -'orilla al mar salado-, desarraigado, y a la ceniza de la desilusión como resultado. Ambos poetas se parecen eróticamente porque en los dos casos se trata de un amor soñado, entonces el único consuelo que les queda a los dos es soñar lo que no tienen, pero aquí hay mucha diferencia porque Rosalia sueña con alcanzar la totaldiad, perderse como los místicos en un todo, hacerse niña con su madre, perdida en ella, no necesariamente en el cuerpo, con sentirse del todo de ella sería suficiente. En cambio Antonio en sus

sueños sólo consigue pasar del apego inerte e inerme a la actividad del desentrañaniento. Rosalía está ya viviendo lo que Antonio sueña, por eso su aspiración es mayor, y de ello provienen sus escapadas de noche tras amantes totales. Por lo tanto la conclusión es que él es más atormentado eróticamente que ella, y se queda en una aspiración menor, tal vez no necesite más.

Poema 164 15 4, de *Nuevas canciones*:

" ¡Oh soledad, mi sola compañía (...)
contigo, dueña de la faz velada,
siempre velada al dialogar conmigo (...)
Descúbreme tu rostro, que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante".

Este poema tiene como base la contradicción de querer ver algo inventado por el propio poeta y por lo tanto no tiene existencia objetiva; se halla por lo tanto en el escarnio, como don Quijote cuando le pedía a Sancho que fuese a visitar a la dama de sus sueños. El poeta pudiera caminar mucho por esta senda hasta llegar a un desarraigo feroz contemplado desde la carcajada, pero tan solo inicia esta posibilidad. Aquí se trata de un deseo imposible y, por lo tanto, de anhelo y desarraigo.

Con el poema 175 3 de *De un cancionero apócrifo* termina esta fase erótica machadiana:

"Y vio la musa esquiva,,
de pie junto a su lecho, la enlutada
la dama de sus calles, fugitiva,
la imposible al amor y siempre amada.
Díjole Abel: Señora,
por ansia de tu cara descubierta,
he pensado vivir hacia la aurora
hasta sentir mi sangre casi yerta.
Hoy sé que no eres tú quien yo creía;
Más te quiero mirar y agradecerte
lo mucho que me hiciste compañía
con tu frio desden
Quiso la muerte
sonreír a Martín, y no sabía".

La poesía aquí se transforma en drama, pues esto no le sucede al poeta sino a un personaje suyo. A Antonio le gustaría morir así, superar el apego, entratregado a su amada, pero su muerte no alcanzó esa cima: "Amanece moribundo, pero mantie ne su lucidez. Sus últimas palabras: 'Adiós, madre'" *(*Chaves XXXI). La amada soñada de Antonio no es ficticia, es real puesto que es real el sentimiento que la crea, ¿es proyección de un sentimiento real? Es más que eso es la propia recepción materna convertida en amada. Pero no es objetiva, y Machado se halla en un callejón sin salida intentando que lo sea. Con esta ficción de un moribundo al fin ve cara a cara a su recepción unal erótica que se demuestra que su integración con ella es desarraigada, se trata de una extraña respecto a él, el poeta vivió con ella en el desarraigo. Podemos decir aquí que se desenmascara al fin su eros que es desarraigo, en el escarnio. Y

demuestra más, que la integración primordial no depende de la recepción materna, pues la madre de Antonio era una mujer dulce que lo prefería a los demás hijos y lo comprendía muy bien, al menos ese es el testimnio de su hermano José. Y sin embargo Antonio Machado hace una poesía erótica más desarraigada que la de Rosalía Castro, de madre realmente extrañadora. El desarraigo de Antonio lo hace él, lo mismo que el de Rosalía lo hace ella independientemente de la recepción materna. Al nacer venimos ya con unas posibilidades entrañales determinadas, con las que jamás lograremos la totalidad de la naturaleza, porque la vida humana es esencialmente desentrañada y sufriente y eso posibilita como remedio el arte y la cultura en general. Este poema nos dice también que la creación poética no solo es necesariamente desentrañada sino desarraigal. Nuestra musa y nuestra amada y a fin de cuentas nuestra madre son recepción extraña. A pesar de ello el poeta la ama, pues ahora el personaje podría rechazarla y buscar consuelo en un dios macho, hipotéticamente poderoso que lo salvase, pero Abel quiere alcanzar la muerte total -la carne casi yerta- con ella, hasta el final con esta amada que siempre lo ha despreciado. Ésta me parece la vivencia más importante del poema: el 'frío desdén con el que el poeta se ha sentido tratado por la amada y a fin de cuentas, por la madre. Y el poema acaba con el intento de ella de justificarse con una sonrisa imposible, al fin 'hospitalariamente'.

Otros poetas que hicieron a la amada la muerte, es decir, que vivieron el eros desarraigadamente; el más famoso es Leopardi:

"Hermanos a la vez, Amor y Muerte,
los engendró la suerte (...)
Bellísima doncella,
dulce de ver, no como
se la figura la cobarde gente (...)
bella Muerte piadosa (...)
Sólo esperar sereno
el día en que dormido el rostro incline
en tu virgíneo seno" (*Amor y muerte* 391)

Hay menos desarraigo que en Machado y tiene la limpieza también del ateísmo como final. Leopardi canta a la muerte como amada, al contrario de Machado que canta a la amada como si fuese la muerte, pero a fin de cuentas todo es lo mismo puesto que lo que subyace a ambos poemas es el desarraigo primordial. También en Bécquer:

" (...) La contemplé un momento
y aquel resplandor tibio,
aquel lecho de piedra que ofrecía
próximo al muro otro lugar vacío,
en el alma avivaron
la sed del infinito, el ansia de esa vida de la muerte,
para la que un instante son los siglos" *(Rimas* 76)

En Bécquer el anhelo le gana 'infinitamente' al desarraigo. Finalmente, Rosalía:

"Co seu xordo e constante mormurio
atraime o oleaxen dése mar bravio,

cal atrai das serenas o cantar.
•Neste meu leito misterioso e frío,
dime, ven brandamente a descansar" (Follas 18 1).

También es el anhelo quien gana, aquí con más dulzura y más realidad. Por lo tanto la conclusión es que hay más desarraigo en Machado que en los otros tres poetas.

VIII. *Teoría*

El último poema analizado de Machado es el final de una de sus últimas obras: *De un cancionero apócrifo*, en el que se pretende justificar mediante la filosofía del conocimiento idealista su poesía erótica. Se plantea la integración erótica como si fuese un problema gnoseológico: "¿Como es posible el objeto e rótico?" (674), y de esta manera, de acuerdo con el idealismo, justificar su concepción subjetivista del eros. Pero la amada no es objeto de conocimiento,pues en el eros no se trata de representación sino de integración, una dación –el amante- se entrega a una recepción -la amada- y viceversa. Y si mi dación es real no hay duda que también lo será mi -más o menos deficiente- recepción, lo noto porque dejo de estar encarcelado. Y además se de mi dación y de sus deficiencias, porque la otra parte me lo demanda. El eros es un modo de vida –los otros son la praxis, el arte y el espíritu- esencialmente dual, puesto que proviene de la integración del infante y la madre y no puede haber lo uno sin lo otro. Lo que importa más en la integración primordial es la dación del infante,lo mismo que en el eros lo que más importa es la dación del amante, y en nuestro poeta había ahí una deficiencia, y esa es la causa del sentimiento de frustración que hemos visto en la primera secuencia de poemas eróticos y la conversión del eros, fundamentalmente dual, en unal en la segunda. Pero como a él le interesa justificar filosóficamente su concepción unal, rechaza la dualidad: "Con Leibnitz-dice de su testaferro Abel Martín- que concibe *lo real, la substancia*, como algo constantemente activo" (670). En esta inmanencia única "el amor comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda" (675); pero todos sabemos que no es así,el eros comienza en la atracción y se plenifica en la unión, sólo entonces se alcanza esa plenitud que el poeta dice que precede a la amada: "La amada...acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto de amor; es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su principio... es precisamente el amor la autorrevelación de la *esencial heterogeneidad de la substancia única"*(167 8). Y como justificación de este aserto nos da este hermoso poema:

"¿Por ti se ha puesto el campo este atavío
de joven, oh invisible compañera?
¿Y ese perfume del habar al viento?
¿Y esa primera blanca margarita?...
¿Tú me acompañas? En mi mano siento
doble latido, el corazón me grita,
en las sienes me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita".

Pero aquí la amada está antes, es su recepción la que hace potente al poeta, se siente recibido por la naturaleza como se siente o se sintió por ella. En cuanto a

su diferencia con el espíritu, los dos provienen del comienzo, y aquí puede estar también la confusión de Machado. La recepción primordial es el origen de las demás: de la erótica, de la artística y de la religiosa, el haberme sentido querido por mi madre -y Antonio, según el testimonio de su hermano era el preferrido- es mi tesoro mayor, porque es lo que me hace creador, porque por una parte me potencia y por otra, sus inevitables limitaciones me impulsan a completarlas con el arte. Los poemas eróticos de Machado son el intento de recuperar, de una manera total, aquella viencia primera que sentimos que fue sólo parcial. Por lo tanto el desentrañamiento es nuestra riqueza, tanto por lo que nos proporcionó como por lo que no. Aquí Machado nos dice su definción del amor o eros: 'La autorrevelación de la esencial heterogenidad de la substancia única". Pertenecemos a una substancia única que tiene la cualidad de ser 'heterogénea' y la realización de esa bilateralidad inmanente es el eros. Es ciertamente la definición de su eros unal, de amada inmanente o soñada. Nosotros decimos que es el apego, la imposiblidad de cortar el cordón umbilical con su madre lo que le hace concebir el eros como inmanente en una substancia -materna- única. Hubo un pintor y poeta amigo llamado Miguel Ángel Andés, que murió joven, y dibujaba al infante como una proyección protoplasmática de la madre, ¡cómo le hubiese gustado saber que así era también la concepción de Machado!. Igual que siempre, también en esta cita se presenta el eros cognoscitivamente como 'autorrevelación', pero es vivencia de plenitud en sus momentos cruciales, que son los que iluminan después el inherente conflicto y dan fuerzas para no desistir. Nosotros hablamos también de 'heterogeneidad', pero no de la sustancia única sino de la substancia dual, porque la vida es un dos desde el comienzo, cuando la primera célula intenta ser recibida por su medio; la unidad es autoritaria y mortuoria. En Machado se da la paradoja de concebir un gran útero ominoso único, que tiene dentro todas sus criaturas que son partes suyas: es una imagen del apego. Para nosotros 'heterogeneidad' quiere decir 'dualidad de género', complementaria de la dualidad de sexos. Nosotros decimos que hay la posibilidad de una actividad dativa o masculina y de otra femenina o receptiva. La heterogenidad se completa con la heterosexualidad, y aquella, unal, sólo es valida para el espíritu; el eros exige la heterosexualidad -a no ser en el homoeros, en donde en lugar de los sexos (hombre y mujer) se integran los géneros (mi dación de hombre con tu recepción también de hombre). Pero nuestro poeta insiste en su obra teórica en la unalidad erótica:

> "la amada... no acude a la cita-, es en la cita ausencia... El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia... La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera... Es un sentimiento de soledad, o mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada en la cita que confiadamente se dio... A partir de ese momento, el amor comienza a ser consciente de sí mismo. Va a surgir el objeto erótico... se opone al amanate como un imán, que al atraer repele y lejos de fundirse con él, es siempre *lo otro* (sub aut), lo inconfundible con el amante, lo impenetrable... la sospecha de la *la esencial heterogenidad* de la substancia"(10).

Hay primero una carencia o una imposibilidad, como hemos visto en la primera serie de versos eróticos y de aquí se pasa a un rechazo; se la considera lo otro, la imposibilidad esencial, y entonces el eros se convierte en "la sed metafísica de lo esencialmente otro" (ib), una sed que no se puede nunca apagar porque lo otro es lo impenetrable: primero el anhelo y después el desarraigo. Entonces parece que la única solución es un eros unal, en el que la amada nazca de mi mismo, como en el espíritu. Así podemos comprender, por una parte la concepción devaluada que el poeta tenía de la mujer real y aquí también esta la raíz de sus mejores poemas, que son los que tratan de su amada imposible. Pero a pesar de ello, en Machado no se ve proclividad alguna hacia la homosexualidad, como sucede en otros poetas desarraigales como Rilke o Pessoa. "El amor dorio y toda homosexualidad es rechazado también por Abel Martín, y no por razones morales, sino metafísicas. El eros martiniano sólo se inquieta por la contemplación del cuerpo femenino, y a causa precisamente de aquella diferencia irreductible en él que se advierte" (10). ¡Hay tan poca diferencia entre su pensamiento y el nuestro! Le falta sólo romper con el idealismo y hacer de esa 'diferencia irreductible' la dualidad vital de dación y recepeción, y añadir a "la propia heterogeneidad" (12), la de los sexos. Pues su teoría no puede comprenderse sin ella: "El alma del hombre... su fin, su telos, no está en sí mismo, su origen tampoco. Incapaz de bastarse a sí mismo, de encerrarse en sí mismo, rico de alteridad absoluta, como revelación muy honda de la incurable otredad de lo uno'... de la *esencial heterogeneidad* del ser" (2072). Pero se ve hacia donde se encamina, no hacia la dualidad vital sino hacia la unidad deísta, de donde proviene y en la que concluye toda unidad. "El hombre quiere ser otro, he aquí lo específicamente humano" (2097); no, el hombre quiere darse a la mujer como se dio a su madre, y también la mujer, he aquí lo específicamente vital. Sin embargo, a pesar de su rechazo de la dualidad sexual y su encaminamiento por lo uno deísta, a veces se pone de nuestra parte:

> "Toda la metafísica, y la fuerza trágica de agüella insondable solear:
>
> "Gracias, Petenera mía:
> en tus ojos me he perdido;
> era lo que yo quería" (680).

Aquí el eros deja de ser representación y se convierte en integración, en entrañamiento, en abandono, en vida: una dación es recibida y en esta recepción tiene su felicidad; sólo falta también que ella sea recibida por él para que la unión erótica sea cabal. Pero esta intuición no puede mantenerse en su teoría, básicamente unilateral; dice a continuación: "La imaginación pone mucho más en el coito humano que el mero contacto de los cuerpos". Si el coito es par como tiene que serlo para que se le pueda llamar así, pues de lo contrario no es más que una masturbación acompañada, que consiste en darse, con el cuerpo y con el alma si la tuviésemos; y además ser recibido y recibir igual. Si el poeta se abandonó antes en la mirada de la amada, con más razón porque es mucho más fácil tendría que hacerlo en su cuerpo desnudo, que es un glorioso revivir del entrañamiento primordial en el que se alcanza la totalidad, la vida pura. Yo la intenté en mis bacanales -y perdonen la intromisión- pero no logré en ellas

mucho arte aunque sí -espero- mucha vida erótica; en cambio este poeta allá en lo hondo escondido, atormentado como Kafka, llega como él a la tragedia, porque el arte nace y crece en el desentrañamiento no -como yo esperaba- en la totalidad, que sólo es buena en él como anhelo. Y el poeta sigue teorizando sin saberlo sobre su desentrañamiento: "La conciencia... reconoce su limitación y se ve a si misma como tensión erótica, impulso hacia *lo otro inasequible* (sub aut)... Descubre el amor como su propia impureza, digámoslo así, como *su otro inmanente,* y se revela la esencial heterogeneidad de la substancia" *(*12). Aquí está de nuevo la teoría del eros unal, y como tal, anhelar y desarrigal: puesto que la amada real es imposible hagámosla unal o inmanente. Pero aquí se entreve un cierto maniqueísmo, casi sacerdotal; aunque se dice lo más importante: hay en nosotros un ansia de lo otro que es imposible de satisfacer objetivamente con una mujer real y por eso la busco en mí. Y esto es verdadero para el espíritu, para el eros se queda sólo en media verdad. Machado habla- del "gran fracaso del amor" y también nosotros consideramos que la unión erótica es siempre en alguna medida un fracaso porque el desentrañamiento nos hizo de una manera a veces complicada, pero el eros es posible, es real, es dual con sus deficiencias que en gran parte se pueden conjurar con la sabiduría sobre las propias limitaciones. El apego es una cárcel y la amada unal; el eros es grandioso dual, de tú a tú un hombre y una mujer mirándose frente a frente, y la madre lo más lejos posible. Pero él, erre que erre: "En la matafísica intra subjetiva de Abel Martín fracasa el amor... no encuentra objeto; dicho líricamente: la amada es imposible" *(*12). Es verdad, el eros no encuentra objeto, pero tamoco le interesa, lo que quiere es darse; ¿te recibe como la Petenera? Pues ya está; ¿No te recibe?. Primero analiza tu dación, tal vez no sea la adecuada, pero si a pesar de ello no hay recepción con ella, búscate otra. Pero el problema de Antonio es que no se quiere dar, quiere más bien recibir inspiración para sus poemas, ademas del apego.

"Los ojos por que suspiras,
sábelo bien,
los ojos en que te miras
son ojos porte ven" *(*161 40)

Aquí se demuestra de nuevo la dualidad de la amada: traducido eróticamente sería: 'la amada a la que te entregas, sábelo bien, es tu amada si te recibe, pero también si ella se da'. La dación del amante no es suficiente en el eros; es necesario también que seas recibido y -puesto que la recepción puede ser unal- además que esa recepción se haga también dación y tú también recepción. La devaluación de la amada es el machismo que estaba en el ambiente cuando Machado escribía? "En amor no se goza sino de la ilusión que uno mismo se forja"" *(*Stendhal 112); pero la realidad es muy otra: "Sin aquel corto pero precioso espacio habría permanancido quizás inseguro de mí... Pero durante aquel número de años, amado por una mujer llena de complacencia y de dulzura, hice lo que quería hacer, fui lo que quería ser " *(*Rousseau, *Las ensoñacione*s 154); yo tengo también esa misma experiencia. Pero este eros unal, y no solo en Machado, lo hemos visto en Rosalía, en Baudelaire, etc. es el eros de los poetas, porque a ellos les interesa más la amada que el poema, y la

poesía, como todo arte, sí es unal. Los poetas al considerar unalmente a su amada están hablando de su arte con ella más que de su amor. Si el eros tiene que ser dual y el de Machado es unal tendríamos que concluir que se trata de un eros falso y entonces no se comprende como de una mentira puede salir un poema vital, hermoso y verdadero. La explicación está en que realmente el poeta no está hablando de su eros, hay que considerarlo sólo como símbolo para expresar su desentrañamiento primordial actual real. Ahí esta la verdad profunda de estos poetas esenciales, van a la raíz a buscasr lo que hay también en nosotros y sin su ayuda jamás podríamos encontrar. La auténtica poesía lírica es desentrañal, por eso también Machado habla de "la poesia... como aspiración a una conciencia integral" *(687*).

VIII. *La diosa*

En el drama "La Lola se va a los puertos", el único que no es anecdótico de los escritos en colaboración con su hermano Manuel, nuestro poeta sigue expresando, en la figura de la protagonista su desentrañamiento. En la obra ella rechaza la integración erótica en aras de la realización artística. En el Acto primero, escena tercera:

"me dijo: 'Si tu quisera
ser mi guitarra'. '¿No más
un instrumento de cuerda
un hombre? Lola, eso es poco'.
'Y más de lo que tu piensas.
Eso o nada. Elige'. 'Quien
elige lo que le dejan,
no elige pero se a viene
a la razón, compañera',
le respondí. Desde entonces
seguimos la misma senda (...)
Ella es la copla; en la copla
mujer, y diamante fuera'".

En la copla busca la totalidad:

"Yo sola
las aprendí; el cante es agua
manantial (...) ¿ usted no ha visto
en la Sierra de Cazorla
nacer el Guadalquivir
entre piedras, gota a gota?
Pues así nace un cantar,
como el río, y baja a Córdoba
y a Sevilla, hasta perderderse
*en la mar tan grande y honda" (*1,5)

Y el compañero corrabora este anhelo de Lola:

¿Ve usted el lucero
de la tarde?
Más lejana
está de nosotros esta
mujer que ve usted ahí sentada (...)
Coja usté un rayo de sol;
detenga usté una palabra
que se fue, abrace usté el mar,
y córtele usté las alas
al viento... Todo eso es
mas fácil que sujetarla"
(...) Porque ella se va
siempre. Es como el río, pasa
y no vuelve nunca atrás su corriente".

Nos recuerda el poema XVI: "Siempre fugitiva y siempre/ cerca de mí", visto ahora desde el otro lado. Pero de todas maneras se trata de una aproximación a la amada, el poeta ahora puede imaginarla en escena, es un paso hacia su conquista. Los poemas citados pertenecen al acto primero, Guiomar está cerca, pero todavía no apareció: "Escrito estaba ya gran parte del primer acto antes de conocerte." Después al poeta se le mezclan las dos mujeres, pero es antes la Lola que Pilar. "El proyecto de sublimar a la Lola es cosa mía. Se me ocurrió a mi pensando en mi diosa y se exponía en la primera escena del segundo acto que te leí un día en nuestro rincón. A ti se debe, pues, toda la parte trascendente e ideal de la obra":

> "Tomó el Señor un granito
> de sal fina, de la buena,
> y dijo: 'Por una vez
> trabajo en día de fiesta.
> Haré una mujer de lujo
> quetodo el mundo la quiera
> *y no quiera ser de nadie" (*2,1).

Esta divinización sólo se puede referir a la inasequibilidad erótica de su 'diosa', de carácter moralista, porque estaba casada y era católica, y a pesar de lo que quería no podía transgredir la norma. Pero la Lola no actúa por moral sino porque el eros no le es sufiente, porque busca una entrega más profunda, una realización más plena. Y esto es lo que le sucede al poeta, pero no a su amada. Ella está casada, vive en un chalet de Rosales, es de derechas, todo lo contrario de la Lola y es igual a su poeta, tampoco tiene nada más que su arte. "Dices que hay algo nuestro en la comedia? En todo lo que escribo y escribiré hasta que me muera estás tu, vida mía. Todo lo que en la Lola aspira a la divinidad, todo lo que en ella rebasa del plano real, se debe a ti, es tuyo por derecho propio. Mío no es más que la torpe realización de una idea que tú y sólo tú podías inspirarme". Pero no es así, no es su diosa la que inventa a la Lola sino al revés, es la Lola -y la amada imposible de los poemas comentados, su desentrañamiento a fin de cuentas- quien inventa a su amada como -inasequible- diosa. Ella advierte que hay algo de ellos dos; claro, el poeta la está inventando también a ella. Y también es parecida la pareja de ellos dos y la de la cantaora y el guitarrista, en las dos mujeres resisten las acometidas eróticas del compañero. "En cuanto al papel que me correspondió, no ya en el aspecto biográfico sino en la creación del poeta, es el haber inspirado algunos de sus poemas y personajes del teatro (...) tal el caso de La Lola que se va a los puertos" en cuanto al retrato, no respecto al origen" (en Moreiro 23). Ella se atiene a lo que dijo él, y también por eso pondrá en las cartas que nos dejó del poeta como primera -era la novena- ésta que trata de su papel en la obra, pero la realidad es otra. La integración entre los protagonistas -no erótica, pero sí artística- alcanza unas cotas en las aspiraciones de totalidad machadiana que es imposible que le de la realidad. El guitarrista tiene a la cantaora enteramente suya en el cante, y el pobre Antonio era imposible que tuviese así a su diosa a pesar de sus coincidencias, pues ella tiene influencia literaria suya, y se ven todas las semanas y se escriben constantemente. Y ella lo quiere, se ve en alguno de sus poemas. "Él, sin duda,

(sufría) la tortura de la barrera que nos separaba materialmente, pero espiritualmente, para ambos ¡qué compañía en la soledad! ¡qué unión de sentimientos! ¡qué compenetración de las almas!" (en Mor 229). Pero los separaba la religión, la opción política y seguramente la desconfianza de que ella volviese con el marido, y las costumbres y mil cosas. Él se plegaba disminuyendo las discordancias, porque ella era incapaz de acrecentarse acercándose a él, estaba bien instalada.

"En aquel café de barrio,
apartado rincón nuestro,
una atarde me leyó
La Lola se va a los puertos (...)
Para formar a la Lola
- me dijo- he tomado ejemplo
de ti, la he divinizado
creándola en mi cerebro
mitad mujer, mitad diosa" (en Mor 120).

Aquí se habla también sólo de la inasequibilidad, pero lo importante del personaje es el anhelo. "Cuando me devuelvan el ejemplar de la copia le insertaré tus versos. Hay una frase que es muy esencial y perfecta como expresión de la idea

"El corazón de la Lola
sólo en la copla se entrega"

Pero, oye, Pilar, vida mía: tú eres mucho más divina que la Lola, pues ella sólo tiene un vago destello de tu luz, mas no serás ¿verdad? tan cruel como ella" (10).

Ella es más divina para él porque él la diviniza endiosándola y ella colabora con él alejándose, haciéndose así semejante a aquellas amadas anteriores imposibles, aunque no por los mismos motivos. El le escribió en la carta octava la última escena en la que ella había de insertar dos versos igual que el haría en el libro de poemas de ella: he aquí otra integración artística que se acerca a la de los dos flamencos, aunque quede a mucha distancia pues la de ellos es realmente un coito par:

"amor de copla y guitarra,
que junta una misma pena.
Diez años, verdad; tú fiel
a mi canción-, yo a las cuerdas
de tu guitarra. *Un amor*
que se sabe y no se mienta" (3,10)

Este amor es enteramente dual, lo contrario del de Antonio, encerrado en la unalidad. En sus dos versos, su diosa no habla de esta comunicación, porque no es eso lo que tampoco le cuadra a ella, sino de reserva. A pesar de todas las limitaciones, este debió de ser el momento más glorioso de su unión, por eso seleccionó ella estas cartas, en las que se junta el arte con el eros, igual que en el drama. Pero la imposibilidad de la cantaora es el anhelo, como en el poeta, y en la mar se expresa:

- ¿Te gusta *la mar?*

-De niña
soñaba siempre *con ella* (...)
- Y ahora, a su vera
¿Qué te parece?
-Me gusta;
no está mal, *ancha y serena" (*3,10).

Aquí está clara la alusión a la infancia materna, sin embargo el poeta no acierta a relacionarla con la creación artística de su personaje. En la autocrítica se le da más importancia a la copla misma que a su cantaora. Es verdad que la soleá en que se basa el drama se refiere más a los que se quedan -solos- que a la agonista, que es la que realmente está sola al entregarse a la canción, por encima del amor. Éste es el gran valor de este drama, que se acercó al origen, pero sin lograr llegar a él, a lo que nosotros estamos intentando descubrir como desentrañamiento creador. Aquí se da como explicación del desentrañamiento de la agonista el destino:

"Es la suerte que me lleva
(...) Nadie puede
ir contra su sino" *(*3,6).

De esa manera la obra queda en el aire; si dijera que es la condición humana, nuestro originario extrañamiento, que todos sufrimos aunque en algunos, los verdaderos aristas, esté más exacerbado, la obra dejaría ese tufillo nacionalista exaltador de la copla andaluza y se haría universal.

"Adiós preciosa, encanto, milagro, maravilla, reina, *diosa de mis entraña"(2).* Lo más sorprendente de la relación erótica de Antonio con Pilar de Valderrama es que él le diga a ella 'diosa', pero no como un piropo, sino que la convierta para él en tal: "Después de *verte y rezarte*, diosa mía, tomé el tren de Segovia" *(*4). Llamar así a la amada es elevarla a un altar, lo que siempre se ha considerado religión, que busca el espíritu, no el eros, por lo tanto es una contradicción. Y levantarla eróticamente es hacerla inasequible, uno no se puede juntar con una diosa, sólo puede adorarla, pues además la cotidianeidad es una piqueta que deshace los altares: cuando la viese egoista, dogmática, etc. el endiosamiento desaparecería. Por lo tanto y por definición adorar a la compañera erótica es desjuntarse de ella, si realmente se quiere hacerla suya se tendrá que evitar e intentar superar todo elemento separador. Ramakrishna hizo dios a un muchacho, pero era para pasar del eros al espriritu. 'Diosa' quiere decir la amada que es imagen de la madre cuando niño, pues entonces sí una mujer se hace diosa del infante. Es el único momento; o como yo intenté también, una diosa negra madre de toda la humanidad y nosotros todos sus hijos; pero eso es religión, no eros. En mi religión inmanente yo me relaciono con la vida como diosa, y puedo hablarle de mis necesiades inmantentes y ayudarme en la oración a supererarlas; pero la diosa de Machado es trascendente y por lo tanto imposible de modificar con la propia oración; para ello hay que hacer inmanente a la amada y ésta es la operación a que nuestro poeta se va a dedicar con su endiosamento. También para Dante su amada era una diosa, aunque él no pudiese llamarla así a causa de la ortodoxia. Pero el suyo era una amor enteramente ideal sin ningún trato con ella, una niña a la que vio desde lejos

sólo dos o tres veces, y después se murió y él la eligió de guía para su peregrinación desentrañal. La madre no tiene poesía, sólo puedes loarla vanamente, pero no puedes desentrañarte con ella, porque el desentrañamiento primordial no lo vives con tu madre sino con tu mujer, de ahi que sea necesario para el poeta valerse de ella para la creación profunda que se origina precisamente en el desentrañamiento. A Dante sólo le interesaba su creación, la amada no era más que un medio, y a Machado, de una manera más complicada porque quiere tener las dos cosas, lo mismo. Su problema es el apego materno. 'Apegado' quiere decir aquella primera vivencia que fue deficiente, y ahora el agente está empeñado en continuarla, por eso nuestro poeta no abandona nunca a su madre y muere como quien dice en sus brazos. Fue mentira ese mundo idílico que nos cuenta con su madre, y la causa de este dorar la pildora es porque sin ese apoyo irreal la integridad naufraga. La verdad de su infancia está en el sentimiento actual, no en el recuerdo edulcorado. Este apego a la amada, aparece muchas veces en las cartas de una manera casi obscena:

> "¡Qué alegría, Pilar, cuando te veo! Es algo elemental que comparo con la del niño que después de haberse perdido entre un gentío extraño, encuentra a su madre" (4)
>
> "Ya sabía que ibas a reñirme, diosa de mis entrañas. Pero no me castigues con tu ausencia. Perdóname. Seré bueno. Todo lo bueno que tú quieras (...) íAy!, si vieras cuanto sufro sólo al pensar que pudiera disgustarte... " ( ).

El motivo del enfado de ella era que él se pasaba en la escritura, porque así podía expresarse mejor; pero su reacción después es la de un niño pequeño con su mamá; se atreve a escribir lo que no es capaz de decir. Precisamente porque la integración con una mujer real le produce problemas recurre al endiosamiento para desrealizarla. Pero él dice lo contrario: "Yo no he tenido más amor que éste. Ya hace tiempo que lo he visto claro. Mis otros amores sólo han sido sueño, a través de los cuales vislumbraba yo *la mujer real, la diosa*" (7). Es real para él porque es figura de la madre, una madre autoritaria: "La mujer se propone atraer; a la diosa le basta con dominar" (5). Atraer es recibir, la diosa no está interesada en la recepción, porque quiere darse ella, y entonces es el amante el que tiene que hacer el papel receptivo. Pero esto no sucede así ni en la religión en donde el rezo es para ser acogido. Aquí reina ella absolutamente y él como su siervo. El apego trae además como consecuencia la discutible virtud de hacernos fieles a nuestra amada porque lo hemos sido siempre a nuestra madre. La mía dejó de amamantarme antes de tiempo porque estaba embarazada, aunque yo llorase desconsoladamente como ella me confesó de vieja; después fui siempre un niño obediente y bueno. Y ahora cuando la visito en el cementerio siento que ella misma sublimada espiritualmente, me dice que me vaya vaya con mi mujer, los muertos sólo quieren el olvido. El apego es rencoroso, por eso en mi escultura, siempre de recepción erótica o mistica, necesito a veces la agresión del desarraigo; me di cuenta por primera vez en Denia, cuando poetaba por la costa, necesitaba hacer maternas y locas las olas de una tormenta. El apego es el desentrañamiento en su aspecto más negativo y pasivo; el desarraigo y el anhelo son su aspecto activo y creativo. En Machado

el desarraigo yo sólo lo veo en una carta -no en valde tenemos sólo treinta y seis de unas doscientas-, cuando peligra su eros unal si ella lo olvida. Lo que campea sobre todo en ellas es el anhelo, que siempre se expresa en la infinitud. Endiosar a la amada es mezcla de anhelo y desarraigo, como vimos en Hölderlin. Podemos ver la infinitud anhelar en las despedidas de su cartas:

2: "Un abrazo infinito y el beso insaciable de Antonio;
6: "El infinito abrazo de tu loco";
9: "El abrazo infinito (...)";
20: "El corazón infinito de tu poeta"; etc.

Estas despedidas anhelares dativas se complementan con las receptivas:

5: "tuyo, tuyísimo, archituyo);
8: tu Antonio; etc.
18: tu loco, el tuyo, tullísimo;
34: (recepción y la dación juntas:) tuyo, tuyo con el beso infinito de siempre"; etc.

En 'yo soy tuyo' el yo se hace un tú de ella; no me pertenzeo, no hay yo. Por el contrario en el eros unal no hay mas que yo que inventa a la amada, tal como dice Abel Martín: dación pura. Aquí se trata por lo tanto de un eros integral, al menos en el aspecto epistolar, el amante se da y recibe y, aunque más dubitativa y precariamente, también ella se da; así se expresa en un drama:

> "Es verdad, es verdad: tu *tristeza, la soledad de tu vida, tu sensibilidad, tu talento* me hicieron quererte. No fue mía toda la culpa. *'El'* me tenía completamente olvidada, entregado por entero a sus obras, a sus escritos, a sus amigos y también a otros amores de momento, no tenía un lugar para mí; yo no suponía nada en su vida... Pero yo, *no queriendo engañarle,* tomé la determinación de *huir, como tú me ofrecías, lejos... lejos"* (Moreiro 107).

A ese huir lejos: ella le llama 'el tercer mundo' un híbrido entre realización erótica y moral católica; para él, eros dual para vivificar el unal, en el que tenía ya mucha experiencia. Y así los intereses de ambos se juntaron y durante un tiempo, mientras ella no arregló las cosas con este 'él' -ella tiene mucho cuidado de que no aparezca en las cartas seleccionadas- mantiene la unión erótica con Machado. Antonio se conforma con migajas: "mi reina... escribe a su poeta palabras llenas de cariño ¡Dios te lo pague!" *(*3); "¡Qué santa eres! Ycada día más hermosa para tortura y orgullo de tu poeta" *(*29); "si quedamos en que me quieres" *(*36). Necesita alcanzar de ella toda la dualidad que pueda para poder subsistir después en la soledad unal, por eso a veces recarga las tintas: "ojos y labios de mi diosa" *(*5); "los recuerdos de unos ojos y de unos labios..." *(*6); y cuando se enciende en la presencia física de ella: "Perdona, seré bueno (...)Hablaremos muy formalitos (...) Es verdad que tu presencia me enloquece; pero yo me pondré la camisa de fuerza" *(*8); "voy a ser bueno, Pilar. Perdona... ¿Verdad que volverás a atarme en nuestro rincón?" *(*). Eros dual, pero de ellos solos sin que intervenga el mundo; 'el rincón' en donde se ven una vez a la semana no era imaginario pues estaba en el mundo pero era tan secreto como un sueño: dualidad onírica, como se dice en "Guiomar". Respecto de Antonio,

la unalidad fue siempre su territorio, y se lo ampliaban: "Fiel a tu mandato no he vuelto a poner los pies en el Parque, ¡Adiós, altar de mis oraciones adonde, a mi manera pagana, tanto peregriné! Compadece a tu poeta: siempre luchando con la distancia. Es otra imagen adorada *para el.recuerdo* y sólo para el recuerdo: el balcón de la diosa" *(*6). De esta manera el amante iba conjugando unalidad y dualidad, esta última cada vez más precaria:"¡Día grande, porque te he visto, dia santo! Y todavía piensas tú que haces mal en verme. Dar cuerda a un corazón por unos cuantos días, eso es todo tu pecado" *(*17): para eso servían las cartas y las citas; el resto del tiempo era soledad que había que acompañar con el recuerdo y la imaginación. Puesto que ella le ponía tantos inconveniente y el sabía que lo de ellos no iba a durar él pretendía trasformar a la amada dual en la antigua unal. El poeta logra cambiar una amada imposible por otra, ésta más real pero también sólo de posible realización unal. Con ella tiene bastante pues en el fondo está siempre la figurilla menuda de la madre aguardándolo. Con Pilar pasa de una amada inmanente a otra trascendente, y esto en principio es una ganancia, porque el eros adquiere una mayor solidez; podemos decir que gana y el arte pierde, porque ahora la dación creadora está sometida a una recepción externa, en cambio antes le pertenecía y era su soporte invulnerable. Parece que es al revés, que la otra no lo quería y ésta –hasta cierto punto- sí, pero aquella le era fiel aunque fuera en el desprecio y él no necesitaba preocuparse porque ella lo abandonase, sabía que no podía hacerlo; en cambio ahora es su obsesión, y el apego crece. Antonio quiere a Pilar inasequible, por eso la endiosa, pero luego se contradice porque la quiere tener dualmente, no se conforma con la idealidad. De la unalidad absoluta de la antigua amada irreal a la unalidad relativa, ésta abalada por una realidad ausente; la otra era enteramente ficticia. Si tuviera una compañera consigo en lugar de una madre sin poesía, la vida que tienen sus mejores poemas no existiría; Antonio fue hasta el final un infante apegado a su mamá y odiándola soterradamente -no paraba en casa-; de este odio primordial nacen sus mejores poemas. Ahora quiere a veces hacer de este amor chato aquel otro hondo poéticamente: "Adiós, mi reina, mi estrella inasequible, siempre cerca y siempre lejos" *(*20), es la inasequibilidad de la amada antigua: "Siempre fugitiva y siempre/ dentro de mí" *(*XVI), la del desdén feroz, 'el hada de mis sueños', la dueña de la faz velada" *(*CLXIV, 15, 4); 'la musa esquiva, la dama de sus calles'(CLXXII, 3; 'la imposible al amor y siempre amada'(id): ésta es su diosa, porque es unal como son los dioses, creados por sus adoradores, pero el pobre poeta se confunde y le llama 'diosa' a una mujer dual: eso es una herejía, su diosa era la unal y no esta mujer de ideas estrechas. La inmanente me llama a ella y me mantiene unido a ella, pero la trascendente me olvida y entonces me quedo sin nada. Prefiero aquella, pero ahora tengo sólo ésta, real porque necesito que me quiera y me recuerde para sentirme unido a ella. A la otra la tenía siempre, sólo había que evocarla, se parecía mucho a nuestra diosa mística, aunque al tratarse de arte y necesitarse la inspiración no siempre viene como la nuestra, que me acoge siempre que le rezo. Esta otra es más dura, más independiente porque busca la verdad del desarraigo, Nosotros, al revés de Machado, hemos pasado de una religión trascendente a una inmanente y al revés también de él, hemos salido

ganando, porque el espíritu ahora es libertario y no encadenado como el de antes. Machado expresa en este amor su anhelo, cuando es hondo, siempre lleva consigo el desarraigo: "Te quiero mucho, diosa mía, y el amor tiene siempre un poco de amargo contrapunto" (4); "yo cada día te quiero más, a pesar de *esta amargura mía mía y, acaso por ella misma;* lo mío, en verdad no tiene cura"(15); esa amargura junta pero duele: "Besar quisiera *la amarga/ amarga flor* de tus labios" (16). El sabe que se trata de la misma amada: "¡Ay! Pilar, tú no sabes bien lo que es tener tan cerca a la mujer que se ha esperado toda una vida, *al sueño hecho carne, a la diosa... "* (9); sólo que un poco más cerca, porque el sueño ahora tiene carne, pero se trata de la misma ¿persona? ¿necesidad? Del mismo desentrañamiento es el que configura su eros, que pueda soportar un amor así y que no opte por uno más sosegado. Pilar es su amada imposible, la de antes y la de siempre, por eso le dice 'mi diosa', haciéndola heredera del desentrañamiento materno. "Aunque te parezca absurdo, yo he llorado cuando tuve conciencia de mi amor hacia ti, *por no haberte querido toda la vida"(2)*; lloro porque tengo al fin lo que me faltaba, lloro por mí soledad anterior. Se trata de que *mi necesidad de ti* es tan grande como la que el infante tiene de su madre. La Valderrama es fria y chata de pensamiento; tan inasible como la amada absoluta, pero sin su profundidad, el poeta salió perdiendo en el cambio, sobre todas las cosas porque aquella lo hizo creador y ésta lo esterelizó.

> "Si tu puedieses vivir toda la... intensidad de esta pasión mía y la conciencia que tengo yo de esta barrera que ha puesto la suerte entre nosotros, tendrías compasión de mi. Toda una vida esperándote sin conocerte, porque, aunque pienses otra cosa, toda mi vida ha sido esperarte, imaginarte, soñar contigo. Y cuando tú, al fin, llegas, diosa,... Sí, yo lo comprendo, cuanto nos separa no es culpa tuya, y tú eres santa, buena y piadosa para tu poeta. Con todo, has de perdonarme que yo más de una vez haya pensado *en la muerte para curarme de esta sed de lo imposible (*12).

¡Cómo nos recuerda este final a la "inmortal Rosalía" (17), que habla de un mal que no tiene cura e incesantemente no halla para él otro remedio que la muerte! Machado reitera aquí que aquel amor de la amada absoluta es el mismo, y se queja de la barrera que ahora lo separa, pero al final se contradice pues si 'esta sed' es 'de lo imposible' sin barrera tampoco se satisfaría, buscaría otra el mismo amor, y tal vez con mayor sufrimiento, por lo tanto tendría que pensar que ése es el amor que le cuadra a él, por eso está en él. Pilar parece que no está de acuerdo en que sea ella la esperada, y tiene razón, valdría igual otra que tuviese una cierta afinidad con él, pues es revelador en esta confesión de su amor que Antonio hable sólo de sí mismo, porque se trata de una necesidad suya anterior y más profunda que el amor erótico. Ante una confesión así, la compañera debe quedarse un poco confusa, no se puede sentir acogida pues ella pinta poco en tanto amor, que hace que sólo el amante de acuerdo con su necesidad. Como en Baudelaire, como en Rosalía, como veremos también en san Juan de la Cruz, se trata de un amor esencialmente unal del poeta Pero es necesario alimentarlo con la dualidad:

"Cuando pasen estos momentos del tránsito de tu presencia a tu recuerdo, que son los verdaderamente trágicos, *volveré a ser feliz* con tu imagen rememorada y recordando una por una tus palabras y tus labios y tus ojos! tu cabeza adorada, tus manos... " *(*1)

Así hacen los santos con su deidad, la van haciendo suya o se van haciendo de ella en el trabajo interior de la soledad, hasta conseguir la presencia en la ausencia. El eros unal machadiano le pide mucho a la religión para sostenerse. Al lugar de la presencia le llama "nuestro rincón conventual" *(*10, 19); y: "Te quiero *religiosamente* –aunque atormentado -todo hay que decirlo, por lo humano, demasiado humano- convencido de que *amo a una diosa* (11). No se trata de un amor enteramente espiritual al estilo del de Dante, es un amor erótico y desea a la amada; pero, como en Bécquer, en "Los ojos verdes", al estar endiosada está alejada, hay en ella una nota de inasequibilidad que la hace apta para ser soñada más que besada y abrazada, es una amada para anhelar. Pero en Bécquer se trata de ficción y aquí de realidad, lo mismo que en la Dulcinea del *Quijote.* Machado pretende hacer real la presencia de su amada, los místicos también, pero ellos no necesitan salir de sí mismos, la deidad no es más que simbólica, le rezan a su propia recepción y se sienten acogidos por ella; en cambio Antonio quiere ser recibido por una diosa trascendente y desde la unalidad no puede lograrlo, como no lo pueden los devotos que consideran objetivo a su dios. Pero él hace todo un rito para lograr su presencia, sabe que es irreal, pero la vive como si la jugase, la sueña, y para que la ilusión sea mayor le busca el ambiente adecuado. "Me hice la ilusión de que caminaba contigo, solitos los dos, como dos novios en domingo, apenas se hablan, porque de puro quererse nada tienen que decirse" (5). Igual que Teresa caminaba con Jesús a su derecha y conversaba con él; pero en religión esto es posible porque se trata de una dimensión vital unal, la deidad no hace más que simbolizar la propia recepción, en cambio en el eros -dimensión vital dual- la presencia de la recepción es necesaria, pues la amada es trascendente. En el caso de la amada inmanente anterior, se trataba también de eros, pero ficticio, imaginario, por lo tanto estábamos en la dimensión vital del arte, que también es inmanente. Ahora la unalidad pura se hace casi magia o religión; de realización nocturna, como en los misterios:

"Mucho frío en esta noche segoviana. Te aguarda tu poeta en visita de'Tercer mundo'. Tengo unas matas de romero que aroman la habiatación y me han puesto un brasero en la camilla que no calienta demasiado. Pero todo se arreglará. Tú, *no dejes de venir un momento* a hacerme compañía. Si vieras cuanto me consuela esta ilusión... Aquí, en esta soledad, con este silencio, soy feliz a veces pensando que *estás realmente a mi lado*. Muchas veces pudiendo quedarme en Madrid, he venido a Segóvia sólo para esperarte aquí, para pensar en ti en este rincón. Porque es aquí donde pienso que me quieres más, que *es más mío el corazón de mi diosa*. Las noches de Segovia son portentosas, por el brillo de las estrellas y por el silencio. De ese modo podríamos hacernos la ilusión de ser los únicos habitantes del planeta" *(*21).

La realidad es que ella está en esos momentos con su marido, seguramente en la misma cama y tal vez haciendo el amor con el. Pero también es real que Antonio la sienta junto a sí, y puede suceder que sea más honda y reconfortante la vivencia del poeta que la del marido; incluso podríamos decir que más verdadera puesto que se acerca más al desentrañamiento primordial origen de su padecer. Pues este eros es unal pero su origen, el desentrañamiento, originado en la infancia está ahora actualizado. Lo más hondo de mi exitencia es mi desentrañamiento, si logro alcanzarlo con un eros ficticio estaré más en mi realidad ficticia que si me quedo en la superficie con un eros real. Se puede hacer el amor simplemente para satisfacer el instinto y se puede hacer retornando a la vivencia primordial, y de esta manera el sentimiento es incomparablemente más hondo. O soñando, como hace este poeta, se puede alcanzar lo más hondo de uno mismo, desde luego en el arte -de ahí esos grandiosos poemas a la amada imposible- pero, creemos, que también en el eros. Antonio en estas noches acompañadas segovianas no está haciendo arte, no es más que un amante. Pero naturalmente la realidad de esta vivencia tiene un límite; en cuanto se acerca a la vivnecia espiritual como en el caso de Dante es admisible, pero si se hace puramente erótica, ya no es más que pura ilusión. "Anoche sentí tus ¿sabes? muy cerca de mí. Tu dirás: de ilusión se vive" (24); ilusión respecto a la amada, pero no necesariamente a lo que ella lleva como subsuelo en el poeta, que es la madre. "Te espero esta noche para tenerte muy apretada contra mi pecho, sin decirte nada, porque nada puedo decirte que no sea ¡mi reina! ¡mi diosa! ¡mi vida! ¡mi Pilar!" (23): esta dualidad en cambio parece imposible en el eros. Como no se trata de ficción, hay aqui la grandeza de lo imposible; del escarnio que se libra con el endiosamiento: "Soñar e imaginar es el oficio del poeta, oficio duro, a veces triste y, aunque siempre noble, alguna vez -todo hay que decirlo- algo ridículo. Cierto que en mi caso no lo es por *tu calidad de diosa* ella me absuelve a mis propios ojos y me cura de *amargas ironías"* (16). Pide pues ayuda a la religión para librarse de su mala conciencia, al tratarse de una diosa está haciendo medio rezo y media posesión. Y todavía da un paso más hacia la dualidad, como hacía con la amada absoluta: "Te siento conmigo, cuando piensas en mí" (22); "como para nosotros ya no hay distancias, yo sabré siempre ¡siempre! cuando piensas en mí" (35): ésta es la carta de fecha más tardía que tenemos, de despedida cara al verano, julio del 31, no parece otra cosa que un grito de desesperación. Además de esta dualización irreal de la unalidad, nuestro poeta intenta crear también alrededor del mundo dual de ella una clima de unalidad: le habla de "nuestro rincón bendito (...), un lugar encantado"(35). Y le cuesta verla fuera de él: "Eres para mi tan de otro mundo, diosa mía, que sufro mucho -lo confieso- viéndote entre mortales" (17). Es una lucha desesperada; don Quijote hacía real lo ideal, nuestro poeta hace lo real ideal, porque quiere llevar a la amada a su eros unal por poético, por eso la llama 'diosa' y también 'Guiomar', aunque sólo en las canciones, en las cartas no se atreve a tanto. Porque su problema es que la trascendencia de ella es la mayor fuente de su desdicha para él. Por eso su obsesión -se mantiene carta tras carta- es que ella no se olvide de él. Yo puedo rezarle a mi diosa pidiéndole que me reciba y ya en el mismo rezo me estoy sintiendo acogido; Machado tenía que

pensar que ella no lo olvidaba para poder sostener su unalidad, para sentirse comunicado y unido; con tal de que ella no lo olvide él puede comunicarse con ella en la soledad y sentirse unido a ella, pero si él desaparece de su vida, no podra sentirse comunicado con ella y sus orgías nocturnas se convierten en locura, sin ninguna realidad. "Sin verte no puedo vivir, por lo menos sin la *esperanza de verte" (*8). Con la esperanza tiene bastante, con esa posibilidad puede él sostener su unalidad. Ni siquira es necesario que ella lo ame, no aspira a tanto, sólo que no lo olvide, cuando esté con el marido, por ejemplo, que alguna vez lo recuerde. Es el asidero mínimo para su amada unalidad. Por eso su epistolario es un rosario de suplicas, de desconfianza, de sospecha, carta tras carta, y en ello es donde está el mayor reproche después de la ruptura:

6: "¿No habrás olvidado a tu poeta";

7: "No olvides nunca a tu poeta";

8: "Nunca me olvides";

10: "no olvides a tu pobre poeta, tan solo, tan triste, y tan profundamente desdichado!";

11: "Tú no me olvidaras mientras viva, ¿verdad?

13: "Temo en esos días que olvides demasiado a tu poeta";

14: "Nunca olvides a tu poeta que cada día –aunque parezca imposible-quiere más a su diosa";

15: "Menos mal, si ella recuerda alguna vez a su poeta, pero ¿cómo saberlo?";

16: "¡Cuánto te agradezco esos recuerdos tuyos en la sierra! Y aunque hubiesen sido imaginarios va posterior a, también te los agradecería....nunca olvides a tu poeta"

17: "¿Y qué va a ser de mi cuando te vayas? Sin embargo, si yo sé que no me olvidas";

18: "Tú me quieres y no me olvidarás, ¿Verdad?"

19: "Ya se fue la diosa. ¿La volveré a ver? (...) Muchas veces grito

- en el pensamiento- ¡Pilar...! ¡No me olvides, mi diosa!";

23: "Toda la semana sin ver a mi diosa. ¿Me habrá olvidado?;

24: ¿No me has olvidado en estos días?;

25: "Temo que tu empieces a quererme menos";

26: "no me abandones mientras vivo, que sienta yo la compañía de tu corazón";

27. Finalmente la desconfianza hace crisis:

"Dices, diosa mía, que yo no te contesto a lo que me has escrito varias veces en tus cartas: que yo podría no quererte, olvidarte, cansarme de nuestro cariño. Considero todo eso como algo tan absurdo, ni siquiera pensé nunca que lo escribieras en serio. No, vida mía, tu sabes que eso no puede ser, que tu cariño es algo para mí tan esencial que esta es la razón sine qua non de mi vida. (...) Pero tú, reina mía, ¿no serás tú la que algún día te canses de este pobre poeta? Aun que así fuera, Pilar, yo no dejaría de quererte. *Alguna vez pienso que por tu mente pasa eso que a mí me atribuyes*, y me entristece mucho. Porque dudo de que eres buena, de la infinita

> nobleza de tu corazón, pero, con todo, mujer al fin... no, no quiero terminar mi pensamiento";
> (...) Año 1936: "La última misiva (...) En ella dice: 'Pase lo que pase, no me olvides, yo no te olvidaré', según manifestaciones de la propia Pilar" (Moreiro 267).

Se corresponde con lo que dijo en la carta 30 en el advenimiento de la República: "Cree aunque el mundo entero se revuelva, que tu poeta es tuyo y nada más que tuyo. Bien sé que tú no lo dudas y es ése mi único motivo de orgullo".

X. *Guiomar*

En un amor tan grande, lo que sorprende más es que la creación del poeta no se haya acrecentado, por el contrario que haya disminuído. La unión erótica potenció a Hölderlin que tenía una amada más imposible aún que la de Machado, y no digamos a Dante, que fue un amante enteramente dativo sin nada de recepción; bien es verdad que nuestro poeta se encuentra ya en la decadencia, pero cuando ella lo abandonó hizo hermosos poemas, también al comienzo, cuando su nueva amada tenía todavía reminiscencias de la que llevaba en la entraña. Pero después y durante los cinco o seis años que duró la integración sólo se dedicó a escribir las cartas a su diosa y dramas escapistas con el hermano. Él se queja constantementa de esta esterilidad, que constantemente intenta romper en vano:

> 8: "Pronto terminaré mis versos a Guiomar" (15-8-29), le dice a Pilar en la carta en la que se explaya con la Lola.
>
> 9: "He recibido un recordatorio de la Revista de Occidente, esta vez de Jarnés pidiéndome los versos. Tengo que acabarlos" (19-8-29). Quiere que decirse no es la primera vez que se le apremia por lo mismo; se publicaron en septiembre. Entonces se propone escribir un articulo sobre el libro de poemas de ella.
>
> 11: Cuando me quede libre me consagraré a mis trabajos en este orden: 1º el artículo sobre Esencias 2º mi discurso de la Academia 3º mis versos y la comedia planeada" (17-5-30).
>
> 14:"Quiero que para el día 20 esté terminado el artículo sobre Esencias, y leértelo entero para que tú me digas con entera franqueza tu opinión" (9-6-30) . Dos meses tardó en realizarlo porque en esas fechas se publicó; su dificultad está en la obra de creación no en la crtica.
>
> 16: "te enviaré versos. Quiero también hacer una composición sobre tu libro, que sea también publicable. Veremos" (1-7-30).
>
> 17ª: Es verdad lo que dices sobre cuanto yo pueda hacer por ti. Razón tienes en pensar que yo con todo mi corazón lo intentaré siempre. Pero, como si Dios quisiera herirme donde más puede dolerme (... censura) ahora nada sale a mi gusto de cuanto te dedico" (25-7-30).
>
> 17b: "Pienso que ya no tengo derecho a perder el tiempo, porque tal vez no me queda mucho para mi obra y debo aprovecharlo. Mi discurso, la comedia será la última, un libro de poesías a mi diosa". Este libro, que sepamos ni siquiera se inició.

19: "Cuando vuelvas ay! si Dios me conserva hasta entonces te leeré muchas cosas nuevas todas para ti ¿Sabes?" (4-8-30). No tenemos noticia de las tales.

22: "Quisiera vivir todavía para terminar algunas cosas, sobre todo el *libro que te consagro*, y tirar una edición completa y corregida de mis obras. Calculo que necesitaré un par de años" (2-11-30); esto segundo se realizó e 1933, pero no lo primero.

25: "Ya tenemos casi terminada nuestra "Nueva Cleopatra" (...) Preferiría consagrarme a *mis versos a mi diosa"* (14-12-30).

29: "Hice bien, Pilar, en no publicar los versos que tenía en Occidente. No eran dignos de ti. Si no me muero demasiado pronto yo haré otros mejores. ¡Ay! yo no he logrado todavía *expresar lo que siento a tu lado*. Nada de cuanto escribo me satisface, porque quisiera algo que no se pareciese en nada a cuanto he escrito hasta aquí. Porque tú me has hecho otro hombre con tu cariño, y ese otro no ha cantado todavía" (6-4-31). Llevan ya casi tres años juntos; sólo se expresará respecto a ella cuando estén separados.

Por lo tanto puede decirse que esta historia de amor es también la de una impotencia creativa; no le sucedió lo mismo con Leonor, con la que escribió algunos de sus mejores poemas. No hacía falta que la poetase a ella, como se propone, pues parece una especie de holocausto; que ejercitase su oficio de poeta sobre lo que fuese. Puede asegurarse con toda certeza que Pilar no fue su musa. La causa no es la unalidad erótica, pues hay muchos grandes poetas eróticamente únales, ya que la poesía permite una transición indefinida entre eros dual y espíritu unal; la causa hay que verla en el apego, su amada hace de madre y las madres no inspiran, está preso; es pura dependencia, servilismo y así no se tiene la necesaria autonomía creadora. Él mismo lo reconoce en el último poema que trata de este amor:

"De mar a mar y entre los dos la guerra (...)
con la *sombra infecunda* de la llama
y la soñada miel de *amor tardío*" (...).

Se halla segado por abajo, sin raíces: "Yo antes viví en la totalidad de mi (censura de la interesada) desde mi infancia; hoy mi mundo interior es recuerdos de apenas tres años" (25); sin embargo sabe que el eros nace más hondamente: "Dios ha querido que la santa locura empiece mucho más abajo de lo que nosotros creemos" (2). No es vivificante esta unión, pues la integración tanto erótica como mística potencia para la creación. Él no lo cree así: "¿No soy tu poeta? ¿Con este título quisera yo pasar a la historia?" (8). Pero como poeta pasa a la historia por lo que hizo antes y lo que hará después, precisamente no pasa por lo que hizo durante el tiempo fue de ella. "En todo lo que escribo y escribiré hasta que me muera estás tú, vida mía" (9); pero tampoco es verdad: en la 'Muerte de Abel Martín', por ejemplo, compuesto hacia 1933, en donde se halla, como hemos visto, tal vez su mejor poema, nuestro poeta vuelve a su amada antigua absoluta, como si Guiomar nunca hubiera existido. Regresa a la libertad, a su religión de la nada, prohibida antes.

Las "Canciones a Guiomar" son el único fruto poético del tramo no conflictivo de esta unión, del año 28 al 32; del 33 son los poemas de la 'Muerte de Abel Martín', sin embargo están al final de toda su obra poética, como conclusión de la misma. "Otras canciones a Guimoar" sí está aquí en su lugar, en cambio "Canciones a Guiomar" no parece que sea éste su sitio, pertenecen a otro momento temporal y emocional machadiano, son como de más indefensión o más sinceridad, y tienen su precedente en el epistolario conservado, no pueden entenderse sin él; tendrían que publicarse al comienzo o al final del mismo. El poeta pasa en ellas de considerar a la amada como diosa a llamarla con este nombre, y con ello se la desciende y el poeta se desprende del apego y el nombre al mismo tiempo que evoca la infinitud del anhelo. Es como si se hiciese un ámbito de mayor libertad para poder crear. Constituyen un poema dividido en tres partes pero nosotros vamos a considerar la parte final de la tercera separada por asteriscos como una cuarta parte. La primera originariamente no existía, es un añadido posterior y se queda un poco fuera, está constituida por una serie de preguntas que se hace el enamorado sobre su nuevo amor; no parece demasiado representativa, en una composición que peca de este exceso toda ella. Nos parece que su movimiento y su fondo lo constituyen el debatirse del poeta entre un eros unal opresivo y otro dual liberador, por un momento vence (final de II y todo III) pero queda sepultado finalmente (IV) en la impotencia y la nostalgia. Las posibilidades que se plantean en el preludio son: a) dualidad plena; b) mentira; c) eros unal; d) el soñar antiguo; e) el verdadero amor; f) ruptura con todo la anterior. A nosotros nos parece que este eros cumple sobre todo las condiciones c) y d): es unal, 'dorada ausencia encantada' y proviene del fondo materno, 'copia en el agua dormida'. No alcanza a) ni e) ni f) y es más b); y esto es lo que nos parece que se puede mostrar en el análisis. El amante en esta primera parte en lugar de entregarse se pregunta, y eso muestra ya desde el comienzo la cárcel de la sub jetividad en que se halla. La parte segunda tendría que hacer de propiciación, pero el poema es excesivamente plano. Nos muestra la unalidad que vimos en las cartas; comienza: 'En un jardín te he soñado'. El amante invocó la llegada de la amada y ahora la tiene con él en presencia imaginaria:

"En un jardín te he soñado,
alto, Guiomar, *sobre el río,*
jardín de un tiempo cerrado
con verjas de hierro frío"

Se trata de la explanada del Alcázar en donde él se enamoró de su diosa: "¿Vendrás a verme en nuestro Tercer Mundo? Esta noche te espero en la explanada del Alcázar para que bajemos juntos hacia la confluencia del Eresma y el Clamores " (11); y se trata también del jardín del poema VI:

"Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
sonó en el silencio de la tarde muerta"

Así esta mujer real va tomando posesión de lo que pertenecía a la otra, se irá infiltrando por sus galerías y poblando su soledad; en principio ésta le sonríe, en cambio la otra tenía siempre un gesto de desdén.

"Un ave insólita canta
en el almez, dulcemente,
junto al agua viva y santa
toda *sed y toda fuente*"

Esta ave es el poeta, 'dulcemente' es materno, lo hemos visto antes, 'el agua viva y santa' es el entrañamiento primordial, y es 'toda sed' o dación suplicante: sed que no acaba, y 'toda fuente' materna: recepción que no cesa. Si la sed no acaba y la fuente no deja de manar y el agua es entrañal, nos hallamos en el anhelo del amor verdadero. El poema sigue afirmándose en la dualidad unal:

"En ese jardín, Guiomar,
el mutuo jardín que *inventan*
dos corazones al par
se funden y complementan
nuestras horas. Los racimos
de un sueño –juntos estamos-
en limpia copa exprimimos"

Este juntamiento pretende la máxima integración: la paridad. Es un entrañamiento recíproco, cuya realización se expresa por una copa en la que ambos amantes exprimen 'los racimos de un sueño', como en el poema XXVIII. Se trataría de una pareja que alcanza una unión erótica profunda -imaginariamente- porque se enraiza en la primordial.

y el doble cuento olvidamos.
(Uno: Mujer y varón,
aunque gacela y león,
llegan juntos a beber.
El otro: no puede ser
amor de tanta fortuna:
dos soledades en una
ni aun de varón y mujer.)

Se exorcizan los fantasmas que quieren impedir que los amantes logren la integración. Esta fuente de la que los dos vienen a beber no puede ser otra que el entrañamiento primordial. Como se ve, el poema es críptico, hay que descifrarlo como un enigma. 'Llegan juntos a beber siendo gacela y león', pero la gacela es mas bien él; 'dos soledades en una': lo dual sería dos soledades en una unión, pero que dos soledades no hagan más que una soledad, no parece ni posible ni deseable, a no ser que el poeta quiera seguir en la propia. El poema se había abierto al dos y ahora se cierra. Podrían ser dos soledades en un amor; o dos soledades juntas: seguimos estando solos, pero un poco menos, vivo contigo en una nueva soledad común; juntando tu soledad y la mía hacemos una soledad nuestra;
podría también tratarse de la unidad imposible del anhelo erótico: 'tú y yo somos uno; pues 'dos soledades en una' es empobrecimiento, es preferible dos soledades en diálogo aunque a veces no nos comprendamos; el 'dos' siempre es

preferible al 'uno', que es autoritario y anula la diversidad; tal vez 'una soledad partida en dos', una muerte en dos vidas; el dos mantenido siempre, aunque sea para pelear; el uno nunca, aunque sea para hacer el amor, porque si dos se hacen uno quiere decirse que uno de los dos es devorado. El dos es el numero de la vida, el uno es el número de la muerte.

En la unión erótica no se trata de dos soledades sino de la integración de una dación y una recepción, es decir, de una soledad recibida por el lado dativo y 'dada' por el receptivo. En cambio, 'dos soledades en una' es opresión del dos, por 'una' y por 'soledad'; la soledad es necesariamente una; no puede haber 'soledad dual' que siempre de alguna manera es compañía;

dos participando de la misma soledad sería solidaridad, pero la unión no se realiza para estar en la soledad, sino para dejarla atrás;

la nobleza y la diafanidad del dos queda aquí sometida a la imposición del uno, que siempre viene de arriba como autoridad para matar toda discrepancia. Pretender hacer del eros, que es la vida más dual, en la que dos cuerpos se entregan y se reciben, unidad, es vitalmente blasfematorio. ¿Como va a ser la unión erótica soledad si tanto para pelearse como para abrazarse se necesita el dos? La vida nació dual: el infante recibido por la madre; y la batalla del amor comenzó aquí, porque el que se da puede querer violentar y el que recibe puede intentar ahogar: pero en el juntamiento, uno tiene que hacerse amoroso para que el otro lo reciba, y el que recibe tiene que atraer; el interés es mutuo, por eso no se necesita ninguna moral entre la madre y el infante; entre el amante y la amada no hacen falta leyes que vengan de fuera a imponer la unidad, la integración misma lo impide. Hay una soledad de quien quiere darse y otra de quien quiere recibir; la soledad del hombre y la de la mujer son diferentes, no puede conseguirse que se hagan una; en cambio en la integración ambas soledades se hace una sola vida. Y esta integración hace el movimiento tanto del eros como del poema;

la integración de dos soledades no hace una soledad ni una compañía, hace dos vivencias complementarias, el dos no se va nunca en la vida;

la soledad es siempre una: pasar del dos al uno es pasar de la integración al extrañamiento; cuando éramos dos todavía vivíamos, ahora ya no somos más que una maldita y sola soledad; antes había una sola agua y ahora no hay más que una sola sed; antes cuando éramos dos, todavía había diálogo y pelea, ahora que no somos más que una sola cosa quieta es la muerte. De 'dos' y 'soledades' se pasa a 'una' y 'soledad': de la integración al desarraigo. 'Dos soledades en una' nos recuerda otras expresiones desarraígales del poeta, como "compañía/ tuvo el hombre en la ausencia de la amada" (167 15). Esto nos hace sospechar que a pesar de la integración anunciada antes hay también en esta unión desarraigo, en este nuevo amor machadiano está soterrado el pensamiento unilateral que hemos visto en el ciclo de Abel Martín. Nos parece que el poeta no quiere renunciar a su soledad antigua; es lo que vemos en las cartas, en donde hay más unalidad que dualidad.

A continuación separada por asteriscos hay una secuencia en la que el eros sale de esta noche unal a la aurora; nos parece que pertenece ya al tercer

movimiento de esta sinfonía, sería su tránsito, en donde el eros dual triunfa, el amante es potente y se la lleva, la saca de sí, se la roba a su propia noche:

"Porque una diosa y su amante
huyen juntos, jadeante,
los sigue la luna llena".

En el movimiento final la unalidad vuelve a imponerse. Se trata de una carta más en la que nos muestra otra 'cita imaginaria', aunque esta vez sea por la tarde. Llueve y sale el arco iris. El poeta recuerda el "Jardín de la fuente" (6, 29) donde se veían al comienzo y él la deseó:

" (¡...) cuando *pensaste* a Amor, junto a la fuente,
besar tus labios y apresar tus senos".

Se parece a los recuerdos de vivencias eróticas pasadas de Cavafis. Es un vivir en el 'hoy de ayer', pasado y presente mezclados. Y el poema acaba en la saudade:

"A ti, Guiomar, esta nostalgia mía".

En *Otras canciones de Guiomar* la actitud del poeta con respecto a su amada es diferente. Han pasado seis años y en ese tiempo ha habido cambios en su relación; ella ha cancelado las citas y la correspondencia se espacia; seguramente influyeron en estos cambios de ella la reconciliación con el marido y la llegada de la República que extremó las posiciones ideológicas de los dos amantes en sentido contrario. Antonio habla aquí de la desesperación de su amor, del suyo solo, es como si no se sintiese querido, el amor como una carga al comienzo; la burla de sí mismo amando a una mujer lo ha olvidado, lo segundo, y la amargura final: son los tres movimientos de este gran poema, todo él en carne viva, que nada tiene que ver con las elucubraciones del anterior. La voluntad de alejarse de la amada se muestra en el subtítulo: "A la manera de Abel Martín y de Juan Mairena", pues efectivamente, las dos primeras partes se publican en la prensa como creación del primero de los los heterónimos y el segundo explica como una lección: un hermoso escarnio del amor del poeta, como si se le estuviese haciendo la autopsia. Pues además se asegura que algunas de las canciones que componen el poema han sido encontradas en lugares dispares, como si el amante hubiera sido descuartizado y esparcidos sus pedazos. El poema, según esta supuesta lección de retórtica, se divide en dos partes: 1ª: "aquí la creación aparece todavía en la forma obsesionante del recuerdo"; 2ª: "a última hora el poeta pretende licenciar a la memoria, y piensa que todo ha sido imaginado por el sentir" (1943): lenguaje ascético del cirujano, nos recuerda una escena del drama *Woyceck*, en el que un médico estudia los efectos fisiológicos de los celos del protagonista.

"Escribiré en tu abanico:
te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido.

Estos versos de mi maestro Abel Martín -habla Mairena a sus alumnos-Ios encontré en el álbum de una señorita -o lo fue en su tiempo- de Chipiona. Y estos otros escritos en otro álbum, y parecen la coda de los anteriores:

Te abanicarás
con un madrigal que diga

en amor el olvido pone la sal.

Y estos otros, publicados hace muchos años en *El faro de Rota*:

Te mandaré mi canción:
'Se canta lo se pierde',
con un papagallo verde
que la diga en tu balcón.

Son versos juveniles de mi maestro" (1941).

Hay doblemente risa y amargura: por el contenido burlesco y por la manera de mostrarlo. Tal como parecen aquí se trata de poemas sueltos; un año después, en la 4ª edición de las obras completas estarán organizados en otra sinfonía poética en tres movimientos. En el primero hay un proceso desde el encantamiento del enamoramiento a la desesperación de no poderse librar (I); comienza con la alusión de nuevo a san Juan de la Cruz:

"¡Sólo tu figura,
como una centella blanca,
en mi noche oscura!"

Pero en el santo la noche es medio para el alba, cuanto más profunda sea la primera más lo será la segunda, porque lo uno es realmente lo otro; la mística no sabe sino de unalidad; aquí en cambio Machado está viendo su fracaso. En las cuatro siguientes se alterna dualidad erótica, recuerdo del encuentro de los dos amantes en Hendalla o San Sebastián, que ella negará, con otras únales y opresivas, que son las que van ganando terreno hasta la desesperación de sentirse atrapado ("reo de haberte creado/ ya no te puedo olvidar"), y como consuelo (II), la ilusión de "Todo amor es fantasía", etc. El segundo movimiento (III, IV, V, VI) -es en donde se ve la expresión desestante del heterónimo- comprende además de las tres canciones de la enseñanza de Mairena, ésta otra:

Te pintaré solitaria
en la urna imaginaria
de un daguerrotipo viejo,
o en el fondo de un espejo,
viva y quieta,
olvidando a tu poeta"

Hay, como vemos, una vuelta al primer libro de poemas y a la amada imposible de entonces; ése termino de imprenta lo indica, pero aquí el poeta no está en la

ida sino en la vuelta. Podría haber puesto también esta otra composición, perteneciente a los poemas de la guerra (830), aunque tal vez esté mejor allí, entre bombazos y recuerdos de Soria:

"Tengo un olvido, Guiomar,
todo erizado de espinas,
hoja de nopal"

el olvido sigue siendo la obsesión. El poeta logra en ellas una síntesis entre él y el recuerdo, parece un ser de la naturaleza o una escultura. Viene después el tercer movimiento que comprende las secuencias VII y VIII y constituye el tránsito del poema, que no estaba en la parodia de Mairena. Aquí ya no se trata de canciones, y el juego cesa y el escarnio se hace trágico. La primera es retórica, con final grandioso:

(...) el verso del poeta

lleva el ansia de amor que lo engendrara como lleva el frio diamante el fuego del planeta trocado en luz, en una joya.

Es una consideración desentrañal de la poesía. Al írsele el apego a la amada a nuestro poeta le está volviendo su poesía más personal y la amargura antigua. Éste es el acorde final, con imágenes del Bosco:

"Abre el *rosal de la carroña* horrible
su *olvido en flor*, y extraña mariposa,
jalde y carmín, de vuelo imprevisible,
salir se ve del fondo de una fosa.
Con el terror de víbora encelada,
junto al lagarto frío,
con el absorto sapo en la azulada
libélula que vuela sobre el río,
con los montes de plomo y de ceniza,
sobre los rubios agros
que el sol de mayo hechiza,
se ha abierto una abanico de milagros
-el ángel del poema lo ha querido-
en la mano *creadora del olvido*.

Se trata del nacimiento del olvido mediante el propio poema: 'el ángel del poema lo ha querido'-, por lo tanto alcanza la trasestancia. Su movimiento es de rondel, pues los cuatro primeros versos son el motivo, que el resto del poema reitera y acrecienta. El motivo es un doble contraste (A y B) doble y simétricamente contrastado. A: carroña=horrible y olvido+en flor. B: extraña+mariposa y fondo=de una fosa. Toda esta carga emocional contradictoria es acrecentada por la vuelta, que coge impulso con la preposición inicial 'con', que se reitera tres veces, en tres mociones. La primera es conestante: víbora encelada=lagarto frío, la segunda es contrastante: absorto sapo+azulada libélula; la tercera parte de la positividad del último término, para ya no bajar y comenzar el tránsito del poema: la libélula que vuela primero es contrastante: los montes de plomo y de ceniza; después es conestante: los rubios agros y el sol de mayo. Y conestando con esta positividad -'el ángel del poema lo ha querido'-todo lo transforma 'la mano creadora del olvido. Así pues, el olvido, que nace con dolor, acaba siendo creador, desde la súplica constante a la amada de que no olvide, de su recuerdo del que depende su existencia y su salud, se pasa a precisamente ese dolor que que es la fuente de la creación, como demuestra este poema que nace partiendo de aquel sufrimiento. El agente del poema es el olvido, que generalmente se considera algo pasivo. El comienzo del poema lo muestra: 'abre el rosal de la carroña horrible su olvido en flor"; la carroña es el recuerdo y el amor opresivo, 'abre', es la primera palabra del poema. Este amor doloroso abre en creación, en poema, eso es lo que dice todo él. Es por lo tanto ahora riqueza lo que antes era penuria, y esta es la transformación que se gesta en estas 'otras' canciones a Guiomar que, aunque escritas en 1935 preceden a la muerte de Abel Martín de 1933, con que acaba el libro de las poesías completas En este ámbito se dice:

"Mairena a Martín, muerto

Maestro, en tu lecho yaces
en paz con Ella o con Él...
(¿Quién sabe de últimas paces,
don Abel?)" (695)

¿Con cuál de los dos se entraña en la integración final? ¿Con la madre o con su Dios?

En su propia muerte no se sabe que Antonio lo llamase a Él, en cambio si a ella que constantemente moría al mismo tiempo. La paz del poeta fue con Ella. En cuanto a la muerte de Abel Martin, que hemos comentado, puede decirse que hay también una cierta paz. De Guiomar ya no hay ni rastro, fue sólo una etapa de su proceso desentrañal y ahora, en el momento crucial se retorna al origen. Para la paz con 'El, mucho menos importante, Machado se vale del subterfugio algébrico de declarar Dios igual a cero. Nuestro poeta admiraba a Valle-Inclán, que supo morir despreciando catedrales:

> "La orden fulminante que dio a los suyos para que lo enterraran civilmente. ¡Qué pocos lo esperaban! Allá en la admirable Compostela, con su catedral y su cabildo, y su arzobispo, y el botafumeiro... ¡Qué escenario tan magnífico para el entierro de Bradomín! Pero Valle-Inclán , el santo inventor de Bradomín, se debía a la verdad antes que a los inventos de su fantasía. Y aquellas sus últimas palabras a la muerte, con aquella impaciencia de poeta y de capitán: '¡Cuánto tarda esto! ¡Oh, qué bien estuvo D.Ramón en el trago supremo a que aludía " (2086).

También Antonio Machado está magnífico en la conclusión de su obra poética:

"Calló el poeta, el hombre solitario (...)
Y un *nihil* de fuego escrito tras de la selva huraña, en áspero granito,
y el rayo de un camino en la montaña..."

RILKE

"En la mirada, aún el miedo y lo azul
de la infancia"

Nuevos poemas.

XI. Animismo

Al comenzar el estudio de Rilke, basado como en el de los poetas anteriores en el desentrañamiento, necesariamente tengo que hablar de Rof Carballo pues, aunque solamente traté con él una vez, me considero su discípulo; después, como indico en *Vida*, encontré otras fuentes que eran también las suyas, pero el sendero me lo indicó él. Era famoso su entusiasmo por Rilke, al que conocía bien, pero sólo desde la psicología, no desde su poesía, que es donde lo intentaremos ver nosotros, siendo la psicología sólo un medio. El psicoanálisis que Rof practicaba no es capaz de hallar más que represiones e inmadurez, nunca podrá hacernos ver la grandeza de un artista, pues no está hecho para eso. Nuestro concepto de 'desentrañamiento,' filosófico y artístico, es el fondo del arte profundo y también el germen de la creación. Rof dice que Rilke iba en pos de la imagen materna en su constante peregrinar, pero nosotros no nos quedamos en eso, pues lo que realmente buscaba el poeta era su obra, que es de lo que nosotros tratamos: de la evolución de su consecución. Dice también Rof, siguiendo a Jung, que sentía a su madre como un peligro y por eso escapaba de ella. Nosotros le llamamos a lo anterior 'anhelo' y a esto 'desarraigo'; hemos averiguado que ambas versiones del desentrañamiento siempre andan juntas, y lo veremos también en Rilke. El desentrañamiento es una vivencia adulta, pues el infante no admite en sí tal sentimiento, lo destruiría: "En una visita a Praga a mi primo Jaroslaw von Rilke, me encontré con el pequeño Rainer. Era un niño endeble y asustadizo, totalmente indócil y al que *no había forma de sacar de la mano de su madre.* Jaroslaw, amaba mucho la música, me rogó que tocase la primera sonata de Beethoven. La había comenzado, cuando sentí que algo se arrastraba detrás de mi taburete y, de pronto, una mano acarició la mía y el pequeño Rainer exclamó, radiante de alegría: '*¡Mamá, música*!'" (en Rof, *Sil* 180). Aquí se hace el retrato de un niño'apegado' -término tomado de Bowlby, pero cuyo sentido nosotros modificamos- típico: medroso, caprichoso y enmadrado; pero se añade también que hay una comunicación íntima entre el niño y su madre a través del arte. El desentrañamiento, es un extrañamiento, que todavía no ha surgido; está debajo del apego, pero el infante no lo descubrirá hasta la adolescencia. Entonces es cuando lo empezará a sentir, hasta la desesperación:

> "Mi madre ha venido a Roma y todavía está aquí. La veo muy pocas veces -tú lo sabes- cada encuentro con ella es una especie de recaída. Cuando veo a esta mujer, perdida, irreal, que no guarda relación con nada, que no puede envejecer, siento cómo, ya desde niño, *me he afanado por alejarme de ella*, y temo muy dentro de mí que, tras años de andar y correr, no esté todavía lo suficientemente lejos de ella, que aún albergue en mi interior movimientos que son la otra mitad de sus malogrados gestos, fragmentos de recuerdos que, hechos añicos, ella acarrea consigo, me horripila entonces su dispersa religiosidad, su porfiada fe, todas esas deformaciones y muecas a las que se ha apegado, vacía ella misma como un traje, fantasmal y espantosa, ¡Y que yo sea, sin embargo, su hijo! ¡en esta pared deslavada, que a nada pertenece, que una puerta cualquiera tras el empapelado haya sido *mi entrada en el mundo* (si es que realmente semejante entrada puede conducir en absoluto al mundo...)!" (Lou 122).

Entre los defectos que Rilke ve en su madre puede destacarse que la considera una persona que no está en la realidad, chiflada, que tiene una religión estrecha, y por causa de ello el poeta no pudo integrarse en su entorno. Se siente conformado por ella y sabe que nunca logrará arrancarla de sí mismo. La diferencia más importante entre ellos dos es que ella anda a la deriva y él está enteramente entregado a su labor poética, pero como ella, está fuera del mundo y su animismo, que tal vez proceda de ella, le hace frágil la expresión poética. Sabemos ella tenía aficiones literarias y publicó alguna cosa. Así pues, para el poeta huir de su madre es como intentar escapar de 'la otra mitad' de ella, que también es la otra mitad de él mismo. Pero 'la otra mitad' es la recepción que busca con su poesía; tiene que desalojarla de sí, y en su lugar pone a Lou. Siente que su contacto lo aniquila como creador, e intenta encontrar un aire más limpio. De lo que más la culpa es del propio extrañamiento, que le viene de una loca que sin embargo no sufre por tal cosa; por ello él nunca tendrá la paz de hallarse en un mundo que considere suyo. La inadaptación de ella él la vive escapando de todos los lugares. ¿Huye de ella, como dice? Entonces procuraría convertirse en un ciudadano responsable, práctico, contable, que es lo contrario de ambos. Su diferencia es que dentro de la inadaptación común, él tiene una misión: hallarse y expresarse desde lo más hondo de sí mismo. Pero el sí mismo de uno, lo más hondo, lo más íntimo mío son las vivencias primeras con mi madre que son las que me plenificaron a pesar de su imperfección. Aquello fui yo al comienzo con el ser más querido para mí que ha habido y habrá: esa es mi intimidad más honda. No es un 'yo' sino un 'tú', es lo que luego intentamos realizar en el eros, el arte y el espíritu. Rilke se ve obligado a buscarse como 'yo' pues encuentra que el 'tú' está pervertido, y el 'yo' es cárcel, es conciencia, es extrañamiento, es narcisismo. El yo no es la verdad, porque no es más que una representación necesariamente condicionada por el medio. Rilke quiere escapar de la madre reduciéndose a sí mismo, a esa inmovilidad, por eso le nace en su

obra el ángel. Pero puede encontrar en su busca, si es profunda, otra cosa que aquello de lo que huye: el entrañamiento materno o primordial, que es su obra más que la de ella. Por eso al final del camino, que podemos considerar la última de sus *Elegías*, en su final, pues lo que sigue no son más acordes, hay este reconocimiento: "Solitario, el muerto asciende hacia allá, hacia *la montaña del dolor original*"; no puede ser otro que el desentrañamiento originario, que es su propia creación, idependientemente de quien sea actualmente su madre. En esta elegía asume que es un mal personal, como hace Rosalía, una negra sombra que le hace sufrir; lo que no sabe es que también es su riqueza, pues es lo que lo hace creador. La consideración del desentrañamiento como algo propio de uno es lo más justo, como nos lo demuestra el hecho de que la misma madre pueda dar a luz hijos integrados y desintegrados. Hay una manera de ser que viene seguramente de la biología que luego es moldeada en la integración con la madre. Pero la integración es la vida -humana- misma; lo que traía consigo el infante al nacer todavía no lo es, es sólo el comienzo de la mitad. Integrándose con la madre el infante comienza su vivir, y ya siempre la vida no será otra cosa que eso. Este vivir no puede ser enteramente entraño, de lo que el poeta se lamenta en la *Octava elegía*; de ello surge una escisión dolorosa que ya siempre será lo más hondo de uno, y de lo que nace la obra. Rilke pasa casi toda su vida peregrinando; ni buscaba la imagen de la madre actual ni tampoco la del apego, llevaba soterrada una angustia que no le dejaría crecer; buscaba lo que nunca tuvo del todo, completar una carencia insatisfecha dualmente e imposible de satisfacer enteramente en la dualidad, por eso escapaba también de la unión erótica. Rosalía -menos desarraigada- soñaba con adulterios de realización total; Rilke quería realizarse sólo en el arte, sabía que sólo la integración unal no lo defraudaría. Nadie puede vivir desintegrado, pero él podía permitírselo porque disponía de una unión mitad materna mitad erótica con Lou, primero amante y después amiga, que hace en su existencia y en su creación el mismo papel que en Byron su hermana Augusta; ninguno de estos dos poetas hubiera en absoluto sido lo creador que fue sin esta entrañación. Hay la diferencia de que a Rilke Lou lo comprendía y a Byron su hermana no; tenía que ponerlo casi todo él, pero eso es una tarea fácil en el anhelo. "Cada vez que volvíamos a encontrarnos en persona, hablábamos, vivíamos en ese *eterno pre*sente (sub de ella) del cual extraíamos la confiaza como uno de los hombres más niños, cuyos pasos no pueden errar porque permanecen orientados sobre el fundamento primigenio" (Lou 134). Para ambos poetas los demás amores no los realizaban del todo, pues la heredera real del primordial estaba ya con ellos. Para Rilke el eros es impedimento para la creación: "Pues por doquier existe una antigua *hostilidad/ entre la vida y el trabajo grande" (Réquiem* 177). Byron los vive juntos y el uno le vale para expresar y potenciarse para el otro, al contrario de Rilke.

> "¿No es ya tiempo que al amar
> nos liberemos del objeto amado y, con bramido airoso,
> nos mantengamos como la flecha que, tensa en el arco,
> reúne el impulso que le hará *superior* (sub aut) a sí misma? Pues no hay
> un detenerse en parta alguna" *(Primera elegía*)

Nosotros, siguiendo a Heráclito nos hemos valido también de la imagen de la flecha en el momento de ser disparada para expresar la paridad entre la recepción de la intensidad al irse hacia atrás en el arco y el impulso hacia adelante, el camino hacia atrás hace el de delante, las dos acciones son contrarias y complementarias y pueden decirse iguales. En nuestro caso, se trata de un eros integral, recíproco y par. En cambio el eros que procura Rilke, no lo es, puesto que escapa de la integración; el impulso que adquiere la flecha yendo hacia atrás es para el propio adelanto, ya que aquí el arco es la amada y sólo vale para hacer al poeta 'superior; y todo lo que no sea la creación para el poeta es perder el tiempo. Rilke propugna un eros que llama 'intransitivo', que quiere decir 'desintegrado', en el cada uno trabaja para sí, y a fin de cuentas no es otra cosa que el platónico de los trovadores y de Dante y Petrarca, para quienes la amada era medio para la obra; pero esta amada no amaba, casi ni conocía al amante sólo se contentaba con anhelar en ella. Rilke por el contrario sueña con unas amadas apasionadas de un amante no amador, como es su caso, tal vez quiera vengarse así de la opresión materna. Lo que se destaca en este solipsismo amatorio es el narcisismo: "Mi corazón fue desplazado *del centro de su círculo*, hacia la periferia, hacia el lugar donde más cerca estaba de ti -y aunque ahí sea grande, sensitivo, jubiloso o angustiado- no se halla en *su (* sub aut) constelación, no es el *corazón o el centro* de mi vida" *(Test* 139). A Rilke el narcisismo le impide entregarse, perderse en la amada; no tiene en cuenta que darse es engrandecerse, a la vez también recibiendo. Nuestro poeta tiene miedo a darse porque teme perderse, por eso se protege con ese amor 'intransitivo'. Se trata de un eros no dialexo, en el que no se crece con el conflicto, no exige de la amada, no como el de Baudelaire y Rosalía, que hacen su poesía de él, y a través de él alcanzan el desentrañamiento primordial, su fondo más hondo. Pero a Rilke no le interesan los poemas de amor, no desea encontrarse a sí mismo amando, sustituyendo a la madre por la amada y verse a sí mismo en la profundidad originaria. Descarta el eros como camino hacia el fondo y pretende encontrarlo por la vía existencial unal. Está condicionado por la unalidad y el narcisismo; lo primero es el común amor de los poetas, pero él lo lleva al extremo. Se parece a Byron en lo conquistador, ya que a los dieciseis años se escapa con una muchacha y luego fue querido por muchas mujeres. No poeta el eros porque no pena en él, como los otros: salvo con Lou, con la que en seguida se adapta a la nueva situación; era él quien las dejaba, primero las encandilaba con sus mieles y cuando ya eran suyas, las alejaba, por su feminidad sabía llegarles, en cambio Byron se les rendía: "Se me acusa de tratar con dureza a las mujeres; tal vez sea así, pero yo he sido un mártir de las mujeres. Toda mi vida ha estado sacrificada *a* ellas y *por* ellas" *(Corr* 394; subr aut). Rilke tiene mucha facilidad para el eros y poca para la creación, con esterilidades atroces y largas, como los santos por cuyo camino parece andar. Es un amante de la soledad: "No olvide nunca que yo vivo en la soledad, no debo tener necesidad de nadie, toda mi fuerza nace de *este desapego*. Y le aseguro a usted, Mini, que de continuo suplico a aquellos que me aman, que amen mi soledad" *(Veneciana* 63). Esta es la grandeza de Rilke, el desarraigo creador, aqui mezclado con el narcisismo. La grandeza de Rilke es que pudo crear en el desarraigo, como Schopenhauer,

como Leopardi, como Pessoa; no como Byron, ni Baudelaire ni Rosalía, que lo hacen en el anhelo. Por eso el amor le estorba: "¿Qué eran todas estas oscuridades al lado de la *espesa tristeza de esos abrazos*, en los que se perdía todo? ¿No se despertaba uno con el sentimiento de *carecer de futuro*? ¿No iba uno de acá para allá sin sentido, sin tener derecho *ningún peligro*?" *(Malte* 199). Y por medio de la soledad va encontrando lentamente la dialexia vital: "Estamos solos. Se puede uno equivocar sobre esto, y hacer como si no fuera así. Eso es todo. ¡Pero cuánto mejor es darse cuenta de que somos eso, más aún, *precisamente para salir de ello*"(*Poeta* 82). Por la soledad se encamina a la infancia: "Estar solo como se estaba *solo de niño*, cuando los mayores andaban por ahí. enredados con cosas que parecían importantes y grandes" *(*62). Se alude aquí vagamente al desentrañamiento, la soledad del infante tiene que ver con la madre, de la que siempre Rilke escapa; la soledad del niño es siempre acompañada de la madre en presencia más o menos lejana, y de aquí la fecundidad del desentrañamiento, que siempre es en alguna medida entrañamiento. A veces entrevemos a la madre y su actualidad desentrañal actual: "¿Cree usted que *se ha perdido aquel gran amor*? Que una vez se le ofreció, de muchacho? ¿Puede usted decir si entonces no maduraron en usted grandes y buenos deseos, y designios de los que hoy vive todavía? Yo creo que ese amor *permanece* tan fuerte y poderoso en su recuerdo porque fue *su primera soledad profunda, el primer trabajo interior que ha hecho en su vida" (*76). Sólo le falta hacer creador este amor, pues está detenido, respecto a la infancia, por la esterilidad de la saudade: "Y aunque estuviera usted en una cárcel cuyas paredes no dejaran llegar a sus sentidos ninguno de los rumores del mundo, ¿no seguiría teniendo siempre *su infancia, esa riqueza preciosa, regia, ese tesoro de los recuerdos?*(26). Pero si se trata sólo del consuelo del recuerdo, no sería mucha su importancia; es mi manantial pues esencialmente soy lo que fui: pero no representativo, inconsciente, intuitivo, contemplativo y sobre todo entraño a mi madre, sustituida precariamente ahora por mi poesía. Esto somos profundamente: nuestra infancia con nuestra madre transformada. Rilke se acerca también a este sentimiento fundamental en el consejo que, como en los casos anteriores, da al aprendiz de poeta: "Entre usted. Examine ese fundamento que usted llama escribir: ponga a prueba si extiende sus raíces *hasta el lugar más profundo de su corazón:* reconozca si se moriría usted si se le privara de escribir" *(*24). A esta necesidad Rosalía le llama 'sed' y nosotros anhelo, y su origen es también materno. Pero Rosalía lo relaciona con la infancia y con su madre, ya en su primera novela: "*La hija del mar*", y se sabe predispuesta a escribir a causa de su origen; por el contrario, Rilke escapa de la integración materna y se encierra en sí. Hay en él la grandeza del desarraigo: "Tenía, pues, que comenzar por *romper todas las condiciones que me unían a la familia y al suelo natal"(*Holt 28); pero tiene también la limitación del ensimismamiento: "Estos últimos años han sido como un largo exilio -¿volveré algún dia a *mi hogar intrínseco?" (Veneciana* 72). Huir para encerrarse en sí es estrechez; no lo sería si este 'mi hogar intrínseco' puesto que habla de dación y de recepción se refiriese a la herencia materna en mí, universal. Pero aunque no se dé cuenta es eso lo que está buscando y a eso viene a España, pues si se tratase sólo de sí mismo con encerrarse es su cuarto sería suficiente.

Poéticamente viene en busca de la bilateralidad, de un entorno que lo exprese, que lo reciba maternalmente y al mismo tiempo lo rechace, tal como siente la integración materna, "He hablado alguna vez de esta 'psicología del vagabundo' del hombre desvinculado o desarraigado, tan frecuente en nuestros días y de lo que en Rilke, eterno viajero, constituye...una anticipación genial" (Rof S*il* 174). Pero nuestro poeta nunca fue un vagabundo, y en el viaje a España, mucho menos. "Sabemos que si vagan sin cesar es *en busca de esa profunda imagen maternal que* ha quedado borrosamente grabada sin la suficiente precisión en un sector, el más arcaico, de sus estructuras cerebrales" (217); nosotros diríamos, menos biológicamente: en busca de una vivencia desentrañal; pero si 'buscan' algo tan profundo no se les puede llamar vagabundos, pues se es vagabundo cuando precisamente no se busca.

Rilke es un desarraigado que busca, lo mismo que Byron, que llamó a su primera salida por el mundo 'Las peregrinaciones de Childe Harold'. Rilke es también un peregrino:

> "Incontenible quiero cumplir la vida *mi camino*,
> me asusta si algo mortal me detiene.
> *Un regazo me detuvo una vez*,
> lucha mortal fue arrancarme de él.
> Me abrí paso a *la vida*"(*Ant* 368).

Este desarraigado huye de la mujer, ya sea madre o amada; busca la vida, pero no en la integración erótica o materna, que es para él 'mortal', él busca algo inmortal, que no debe ser otra cosa que el Ángel, por lo tanto, al menos aparentemente, está en desacuerdo con lo que propone mi maestro. Rilke peregrina a Toledo porque el ángel se le apareció en las dos primeras elegías, y se le ha escapado; viene en su busca. Llega el día de difuntos, después de una sesión de espiritismo en la que se alude a Toledo, en el castillo de su princesa. Al llegar dice de la ciudad de Toledo: "Si usted se imagina una cosa visible al mismo tiempo a los vivos, a los muertos y a los ángeles, es ésta. Créame" (Ferreiro *Epis* 139); le escribe a sus protectoras: "sí, esta ciudad es un objeto que pudiera ser muy bien accesible a estas tres miradas tan diferentes. Se cree que sería posible hacerlas coincidir aquí" (150). Esto muestra el animismo de nuestra poeta, algo bien antiguo que se remonta a las recomendaciones al joven poeta de 1904: "A la vida le ha hecho infinito daño el que los hombres hayan sido cobardes en este sentido, que las experiencias que se llaman *'apariciones,' todo el llamado 'mundo de los espíritus', la muerte,* todas estas cosas tan unidas a nosotros, han quedado tan apartadas por la cotidiana *aversión a la vida* que se nos han estropeado los sentidos con que podríamos captarlas" (83); esta visión esotérica llega hasta el final de su vida; un año antes de su muerte escribe:

> "*La muerte es el lado de la vid*a apartado de nosotros, no iluminado por nosotros: tenemos que intentar realizar la máxima conciencia de nuestro existir, que reside en *ambos ilimitados ámbitos*, nutrido inagotablemente por ambos... La verdadera forma de la vida se extiende sobre *ambos dominios*, y la sangre de la circulación suprema pasa por los

> dos: no hay ni este mundo ni el más allá, sino *1ª gran unidad*, en la que habitan los seres que nos superan, los 'ángeles'" (en Bermúdez, *Teoría* 184).

Convivir con la muerte, con los muertos, juntando ambos dominios, es el viejo espiritismo, en el se invoca a los muertos y vienen y enigmáticamente nos lo cuentan. Es una doctrina antivital, no sólo porse relaciona con la muerte sino sobre todo por acrecentar la escisión en ya vivimos. La vida consiste en una dialexia hace el movimiento, tanto de la existencia como del poema. Tiene dos lados se integran, la dación y la recepción, desde el momento del nacimiento en el entrañamiento primordial. Pero este animismo habla de dos lugares separados, uno en el se halla el agente, está separado del otro, es el verdaderamte le inferas; por lo tanto con este modo de expresión, Rilke más de dimensiones vitales está hablando de extrañamiento y entrñamiento. El agente se siente privado de una vivencia en profundidad y la busca con su poesía, con lo cual pasa de la expresión a la(des)unión: el objeto del poema es conseguir esa separación cese y se alcance el entrañamiento, aunpara ello esos dos lugares tendrían ser complementarios. Habla de en el ángel se hacen una sola cosa, en la tradicción más ortodoxa del anhelo: el anheloso desea hacerse uno con la amada y con el dios, el pez grande devorando al chico. Todo esto le va dando la razón a Rof considera el viajar rilkiano primordial. Nuestro poeta dice su ángel vive 'en la gran unidad' de la nuestro mundo y nuestra ávida sería una parte secundaria. El ángel no se integra ni integra estos dos mundos, se pasea por ambos, reina en los dos, con desprecio, pues a nosotros no nos escucha. No se puede pretender entrañarse con él como se hizo con la madre y se hace con la amada. Por lo tanto el sentimiento subya-ce a esta imagen no es ni siquiera el materno desarraigo, en el se vive con una madre extraña, te acoge al menos alguna vez: es abitraria y no sabes bien a qué atenerte con ella, pero a su manera te quiere, auntambién te odie; al ángel por el contrario, le le eres enteramente indiferente; no te juzga como el dios cristiano, para darte lo más exactamente posible el castigo merecido, pero es un padre etraño. Y puedes reventar, el está a lo suyo, tu no le importas nada. Con el ángel no se puede vivir, no puede uno darse a él para lo reciba o al revés, cabe sólo con el la identificación. El desarraigado Rainer compensa su desarraigo materno con la identificación con el ángel; el ángel es su modelo vital. Kafka tiene también el castillo para expresar su desentrañamiento, es ese ser constantemente se está intenando alcanzar sin lograrlo. Ambos son símbolos paternos, reponden a la usurpación deísta de lo materno, pues a lo aspiran profundamente estos dos poetas y todos nosotros no es a un padre sea modelo y norma, moral a fin de cuentas, sino a algo más íntimo y hondo. En la Biblia al ángel guarda con una espada flamígera el paraíso -necesariamente materno-, se halla también entre los dos mundos y nos impide la entrada; es realmente lo está haciendo ahora con nuestro poeta: impidiéndole el entrañamientno materno, por lo tanto tenemos considerarlo un símbolo desarraigal. En esto se ve su diferencia con Byron, busca ahelarmente el paraíso y el ángel -el rebelde, el otro lo desprecia- se halla todav ia más desesperado por necesitado de él. Se trata también en Toledo de encontrar una puerta por la se pasa del uno al otro reino, apoyado en El Greco, en sus cuadros

junta los cielos con la tierra y también, como nos descubre Ferreiro, nuestro guía en este itinerario español de Rilke, por la influencia del P. Rivadeneira, que dice que la Virgen vive en los dos mundos. Como estas ilusiones son antidialécticas y antivitales, a Rilke no le nace casi nada poético en Toledo, en donde esperaba que el ángel le continuase inspirando las Elegías. Pensaba que identificado con él, que se halla en los dos mundos -a veces son tres, porque separa lo celestial de lo mortuorio- ya está logrado lo que está buscando, que sabemos por Rof que es soterradamente el entrañamiento materno. Porque este estar en un espacio separado de otro al que se pretende acceder, no es más que una imagen desentrañal que le vale para su expresión del animismo como símbolo, como también es animista y pretende lo mismo la negra sombra rosaliana. Estos poetas ajenos al pensar filosófico que rechaza tales supersticiones, en el se mantiene en cambio incontaminado, como hemos visto en Hölderlin, buscan explicar algo hondo que sienten en sí de esta manera fácil. Pero hay una diferencia grande respecto a esto entre los dos primeros, y es que la negra sombra rosaliana que expresa el desarraigo materno, es una imagen suya, en cambio el ángel rilkiano escapa de esta integración y se mantiene en la usuparción deísta. Por eso Rosalía hace un gran poema con su símbolo y en cambio para Rilke el suyo es impedimento que sólo alguna vez consigue superar, como hemos de ver. En principio, en Toledo Rilke no escribe más que cartas contando a sus madres lejanas todas estas especulaciones. Y cuando ve su inoperancia sale de allí sin saber a dónde ir, y entonces se halla en el verdadero peregrinar, que es el del que busca lo que ni sabe ni tiene, y es entonces cuando halla lo que sin saber exactamente qué, estaba buscando. Rilke es un ejemplo del hombre empecinado que encuentra la verdad pero no la reconoce, como vimos en sus úlimas manifestaciones animistas. Está buscando a la madre escapando de ella, porque el narcisismo no le deja otra opción, y ésta es también la razón de la creación del ángel, su propia mitificación. "Al ángel":

"Fuerte, tranquilo candelabro puesto
en el límite: arriba la noche se hace exacta.
Nosotros nos disipamos en la no iluminada
vacilación junto a tu pedestal (...)
¿Quien sería capaz de infundirte algo
de la mezcla que secretamente nos enturbia?"(283)

La 'mezcla' es la necesidad de integración que a nosotros nos devora y él desprecia. Se trata de que el ángel es esencial y el hombre existencial, en el ángel no hay conciencia y en el hombre sí. El ángel no ha tenido madre, no tiene esa necesidad y esa carencia -el de Rilke, pues el de Byron no es otra cosa que eso eternamente. La diferencia fundamental es que el rilkiano es puro narcisismo y el hombre es un ser agónico, dependiente maternalmente. El ángel es siempre el mismo absolutamente y el hombre no. El ángel es autosuficiente y el hombre es una dación en busca de una recepción, aunque precisamente en esta carencia resida la posibilidad de la poesía que nace para expresarla; en cambio el narcisismo no es creador, es esterilizador, porque se queda en sí mismo:

"Tan bello como un cisne nadando en la insondable

superficie de sus eternidades.
Así é se desliza, se sumerge, protege su blancura" *(Noche* 53)

Está muy bien expresada la belleza superficial narcisista, que encanta a Rilke:

"Pero a él le había sido impuesto el contemplarse.
Amaba lo que de él salía y a él volvía,
y no estaba más *entrañad*o *en el viento abierto*" (*Ant* ant 185).

También aquí está muy bien contrastada la limitación, en oposición con la apertura a la totalidad materna que será precismente en contra de sus expectativas, el trofeo español rilkiano. Por lo tanto Rilke no puede esperar complementación ninguna con él, pero le queda la identificición, que no exige nada, que tan solo se hace espejo. La diferencia es que en la complementación me hago mitad, me doy para que él me reciba, pero puesto que a él no le intereso, lo imito, y para eso no hace falta su aquiescencia: todo lo hago yo, lo creo e intento hacerme su igual. Probablemete se trata de una reacción en contra de la opresión que ha sido para él el amor: "Qué delicioso es despertarse en cualquier lugar donde *nadie, nadie en el mundo*, puede adivinar que uno está. Alguna vez me he detenido en ciudades que se encontraban en mi camino, solamente para saborear esta *delicia de no ser imaginado estando allí* por ningún ser viviente, ni alcanzado por ningún pensamiento de los demás" (Bermudez *Teoría* 164). Esto es lo que pretende con su epitafio:

"Rosa, contradicción pura, placer
de no ser sueño de nadie entre tantos
párpados" *(Ant* ant 211)

Es como el baile con los ojos cerrados de una bailarina gozándose ella sola de su danza. Este narciso que se convierte al morir en rosa, porque su flor no alcanzaba a expresarlo; pero no se trata aquí de un yo espontáneamente absoluto, pues se habla de una contradicción, además se considera esencial; la vital es la integración con el otro lado, opuesto y complementario; la vida es una dialexia: darse a un (no ser) recibido, recibir a un (más o menos) darse. Pero en Rilke la contradicción es darse pero al mismo tiempo quedarse en sí: narcisismo. No ser otra cosa que sí mismo, ser solo Yo sin enajenación ninguna; ser todo Yo, al fin Yo total. Lo vemos también en el dios como cisne, 'nadando en la insondable (estamos en en el anhelo)/ superficie de *sus* (sub aut) eternidades'. Hay anhelo pero al servicio del yo, esta es la contradicción placentera, entre tantos pétalos que se cierran en un sueño tan grande, aludiendo a su muerte, el poeta no se siente de nadie. Hay también aquí una opción por el ateísmo, que rechaza la enajenación divina. Totalidad sin conciencia, pero no entregado a la madre o a la amada o a la deidad, sino recogida en sí mismo. Narcisismo y totalidad, pero ésta al servicio de aquél. El contraste con Rosalía Castro no puede ser más grande:

"Dame os teus bicos i os teus brazos ábreme
aquí, onda o río, na espesura fresca...
A ninguén digas onde estou... con frores
das que eu quería, a delatora mancha
crube... e *nunca co meu corpo acerten*
Profanas mans para levarme lexos...

¡ Quero quedar *onde os meus dores foron"*(*Follas*).

En el poema de Rilke destaca, comparado con éste, el ansia de escapar de lo otro, 'de no ser sueño de nadie', y lucir en soledad; en Rosalía hay también el deseo de que no la utilicen politicamente (Pero lo hicieron, y la tienen o al menos eso creen, en el panteón de una iglesia cuyas paredes rezuman muerte y humedad) ; su sentimiento, contrario al del poeta, es de la muerte como abandono. Lo que más reluce en este pequeño poema rilkiano es el placer de estar libre, la 'contradicción' atañe también a la liberación de una opresión, lo vemos en su interpretación del hijo pródigo: regresa a condición de que ya no se le quiera, pues también morir es un regresar. Estas consideraciones nos muestran el desarraigo subyacente a su narcisismo, en *Vida* se considera su origen. Cuando estudié el desentrañamiento partí de los estudios de Bowlby sobre la reacción infantil al apartamiento de los padres, que unas veces es 'apego ansioso' y otros 'ira' (269 2); yo la comparé con la integración de filósofos y poetas, pues en su obra veia también estas dos actitudes opuestas, como es el caso flagrante de Rosalía y Rilke, que califiqué de anhelo' y 'desarraigo' y me sirvieron de modelo. Teniendo en cuenta los estudios de Freud sobre el narcisismo, en el que "la libido era retirada de los objetos y retraída al yo" *(*2675), deduje que la causa del anhelo es una disposición 'adonista' -Adonis simboliza a todos esos paredros de la diosa, dependientes de ella y que mueren jóvenes (Frazer 29); la protagonista es la madre, en cambio en Narciso, el protagonista es el infante. La ventaja del poeta narciso es que sabe hacer brillar su poesía, asi Rilke con su ángel presidiendo el comienzo de sus "Elegías"; en cambio el adonio opta más por la hondura. Rilke no hace más que buscarse -por lo tanto disentimos en parte de Rof- en cambio Rosalía sueña, sobre todo en sus poemas de transgresión erótica: XII, XIII, XIV, XV, etc -con entregarse. Los adonios son amigos de Dioniso, que tenía de sacerdotisas a las bacantes; los narcisos le hacen sonetos a Orfeo, al que las bacantes persiguieron por su homosexualidad. Rilke no tiene nada que ver con su ciudad natal, Praga, ni con su país, Checoeslovaquia, no escribió en su lengua materna y al final sustituye también el alemán por el francés, lo contrario de Rosalía, que escribió lo más hondo en la lengua de la aldea en donde se crió; pero las dos actitudes tienen su grandeza, yo no sé cuál más, pues superar el nacionalismo es universalidad, aunque Rosalía no se quedaba en ese apego. Esta comparación entre los dos nos hace comprender mejor a ambos, como las dos maneras de entender desde el fondo la poesía. Se corresponden estas dos actitudes respectivamente con la enajenación y la alienación entrañales, pues en el primer caso el infante y el amante se retraen porque no se consideran amados y en el segundo porque se supervaloran y refugian en sí. El narciso desprecia a la amada, lo más importante es él, se desempeña muy bien en soledad; el adonio se siente abandonado por la madre, no soporta la soledad. Una madre neurótica y excesiva no puede provocar anhelo, tiene que causar desarraigo, lo mismo que una carencia materna no puede causar, en general, desarraigo sino anhelo. Pero la causa fundamental de una u otra vertiente desentrañal está más en el infante que en la madre; y así en los traumas infantiles por separación pueden provocarse lo uno o lo otro, sin tener en cuenta las circunstancias. Teniendo en

cuenta el maltrato que se denuncia actualmente, tal como vemos en la poesía de Rosalía, el adonio se mata; ¿el que mata es, pues, el narciso? Probablemente maten ambos; el que se siente despreciado puede pasar del resentimiento al odio, porque no tiene nada en sí, ningún sostén. Es por lo tanto más fácil que asesine el adonio, pues el narciso tiene siempre el refugio de sí mismo, pero esto en los casos leves, que son los de los poetas, por ello pueden servirse de su deficiencia para crear; en los casos graves, no hay poesía que valga, y ahí es donde estarían estos crímenes desnaturalizados. Estas dos actitudes pueden tambien calificarse como materna la de Rosalía, y paterna la de Rilke, que llevaba siempre en su cartera la foto de su padre, hermoso en uniforme, seguramente de gala, militar; de aquí nace su ángel. Cuando una persona es paterna no se la puede hacer materna; los primeros necesitan adorar a un dios y son de derechas y los segundos a una diosa y son de izquierdas, en las dimensiones política y religiosa, que son las que aquí nos interesan; con el pensamiento de Rosalía podría alcanzarse la mística, pero con el ángel rilkiano jamás. Y los adonios hacen a la naturaleza madre mientras que los segundos necesitan de un intermediario; los maternos son radicalmente heteroxesuales y los paternos tienden a la homosexualidad. El desarraigado lo es porque no se complementa; puede identificarse y entonces se ve en ella -madre, amada- demasiado femenino y narciso, como ella: es su espejo y la rechaza; en la primera infancia se ha sentido muy cercano a ella. Esta situación se produce en Baudelaire y Rilke, de madres infantiles, neuróticas; ellos se rebotan. Por el contrario, en Leopardi y Rosalía ha habido deficiencia materna. También existen situaciones intermedias: a pesar de que Baudelaire es narciso, anhela; a pesar de que Leopardi es adonio, desarraiga. Rilke y Byron son desarraígales y narcisistas, los dos con su ángel custodio, el uno inmóvil y el otro Luzbel; también lo es el satanismo de Baudelaire. Pessoa se junta con el narcisismo que le hace transfigurarse, como la mariposa, en diversos personajes, el atroz desarraigo del "Libro del desasosiego" y de las carta de Ofelia. Pero en cambio el desarraigo de Leopardi, es el mayor que existe, no es narcisista ni tampoco el de Melville, el autor de *La ballena blanca*, en donde se expresa un odio y persecución de lo materno que alcanza la alucinación. Por eso hay que considerar el narcisismo no como causa sino sólo como una posible consecuencia del desarraigo, así como también la proclividad hacia lo masculino en los hombres en contra de la feminidad. Podemos comprobarlo también si comparamos a Rilke con Schopenhauer: ambos desarraigados y narciso el poeta pero no el filósofo ni proclive a la homosexualidad, sin embargo hay mucho más desarraigo en éste, simbolizado con su imagen de la 'voluntad', que en aquél, con el ángel narciso. El desarraigo es un actitud de alejamiento y hostilidad; el anhelo lo es de acercamiento, pero no enteramente, pues en ese caso no se saldría del entrañamiento, que es ya acercamiento y alejamiento, ya que el anhelo por definición lleva en sí desarraigo, lo mismo que el desarraigo también anhela, pues es un entrañamiento en el que se mezcla el odio y el amor. Rosalía en el Canto se venga de la madre suicidándose, y en sus obras primeras está siempre hablando de ella por su apego, que es amor y odio. Rilke no quiere saber nada de su madre, pero peregrina buscándola y la encontrará, aunque

luego la olvide otra vez. Entre el amor y el odio caben actitudes intermedias en las que el anhelo se junta con el desarraigo, esto es lo fundamental y el narcisismo queda entonces sólo como una excrecencia posible desarraigal. Cuando el desarraigo no es muy grande, como en el caso de Rilke, puede refugiarse en el narcisismo; cuando el anhelo es poderoso puede transformarse en desarraigo, como es el caso de Rosalía en cuyos mejores poemas campea esta transformación.

XII. *El Rilke vital*

De Toledo a Ronda es el paso del animismo a la poesía de la vida en Rilke. ¿Camina hacia la 'imagen maternal'? Anda acompañado por un harén de mujeres a las que escribe en marcha, como si dijéramos. ¿Es que no le basta o no lo alcanzan? Ha encontrado ya a su musa, es Lou, no puede buscar lo que ya tiene, y además lejana como le pide el anhelo. Es verdad que peregrina en busca de una femenina recepción que por otra parte rechaza, lo mismo que hacía con su madre, pero eso es en general. Ahora llega a Ronda intentando que el invierno en que vive le haga florecer como un almendro. Viene en busca de un extrañamiento invernal; "Hace poco he venido de España: allí he pasado el invierno, a solas, encontrándome en un mundo hermosamente heroico y e*xtraño" (A una veneciana* 75), dirá unos meses más tarde, 'a solas' no es dentro de sí, pues entonces se quedaría en su cuarto, es desunión, escisión, extrañamiento, más aún, desarraigo. Viene a España a sentir el desarraigo primordial y hacer con él poesía, como un torero con su toro. Viene en busca de un entorno que lo convierta en un necesitante tal -la creación poética es una actividad unal, que depende sólo del agente- que no tenga más remedio que nacer de ella la poesía, pero no cualquier poema: uno que brote esencialmente o desde la hondura mayor. Rilke plantea la creación poética con el mismo rigor que una asceta, quiso siempre alcanzar el entrañamiento poético no a través del eros sino en la existancial soledad; pero faltaba convertir esta soledad inane en extrañamiento: esta es su conquista en Ronda. A san Juan de la Cruz lo meten en una mazmorra y crea el "Cántico espiritual" y luego "Noche oscura"; Rilke anda en busca de lo mismo. Llegó a España buscando un entorno desarraigal para que él le obligue a estar en un extrañamiento que tampoco tiene que ser excesivo, sólo atañe al ámbito de la creación pues la recepción real él se cuida de mantenerla viva con las cartas de sus amigas, no se atreve a quemar estas naves como Hernán Cortés, las necesita, hacen el papel de María y Jesús en san Juan; sin su calor no habría en los dos casos más esterilidad y hundimiento; la diferencia es que Juan les reza a ellas -en el fondo lo hace a su madre- y Rainer busca directamente lo materno con su arte. Andamos necesitados de la recepción materna, hemos nacido con ella y hasta el momento de morir no podemos estar sin ella. A Rilke no le basta con sus amigas, necesita otra más

honda, que llegue al origen, o alcance aquella soledad infantil de la que con frecuencia habla. Como es unal, no necesita realmente nada externo, pues el entorno le sirve para salir del yoísmo ; lo imprescindible es el extrañamiento y la necesidad tiene que ser real y honda, y es lo que él peregrina; no directamente al poema sino a sentirse extraño como revulsivo a lo que se le convierta en integración creadora, el poema no tiene más remedio que nacer si se halla esa necesidad, que el extrañamiento acrecienta. Extrañamiento y necesidad potenciados por un entorno adecuado, es lo que viene a buscar Rilke a España, Rof tiene razón sólo a medias, la búsqueda no es 'de la imagen' sino de 'una imagen' poética que le devuelva a aquel extrañamiento en el que está prendido. Con tal de llegar un momento solo, el que se tarda en escribir un pequeño poema, su anhelo se calmaría, porque habría conseguido retornar realmente al (des)trañamiento que ansia, ya que el sentimiento sería el mismo. Como la creación poética igual que la religiosa es una actividad unal, con tal de que se ponga en una extrañez semejante a aquella primera alcanzará una recepción poética similar. Es una recepción real, la misma de la infancia trasformada poeticamente. Y esto no lo halla en Toledo, pues la parafernalia del animismo con que el llega le estorba, en cambio sí en Ronda "tierra fantástica e insensata" (*Amiga veneciana* 74). Sabe que la creación es dialéctica y anda buscando una dación necesitante que haga la recepción, como el enamorado que suplica a la amada pero siendo ella algo hondo en él mismo, como en la oración: si es honda, la recepción siempre viene. Lo que importa es la dación necesitante, que es la que hace la recepción. Necesita más un entorno, una extrañación, porque el mismo entorno puede contemplarse de maneras muy diferentes; podría valerle el de Duino, en donde creó las dos primeras elegías, pero alli no tenía el estrañamiento que aquí va a alcanzar. Entonces no busca a la madre sino su necesidad, pues es muy diferente ser poeta a ser un desentrañado corriente; el vagabundo del que habla Rof busca confusamente a la madre pero el poeta vagabundo lo busca es la manera de expresar esa carencia materna sentida también confusamente; Rilke mismo no sabe exactamente a que viene pero su sentimiento es éste, y es el que le permitirá expresar desde lo más hondo no sabe exactamente qué, pues si lo supiera poetaría con un objeto determinado y el poema no sería más que mera re-presentación. Por lo tanto un poeta es un poco más complicado que un simple neurótico, y esta diferencia reside en que él lo que quiere ante todo y sobre todo es encontrar el extrañamiento que le ponga en la necesidad de que surja el poema que exprese su sentimiento; no quiere sanar de él, aunque cuando se halla en la aridez a veces lo diga, como hace Rosalía, lo que más quiere es florecer mediante él poéticamente. Cuando Rilke tenga bien acrecentada esta necesidad que en el fondo es materna pero que él quiere que sea estética, su expresión poética vendrá sola. Estas consideraciones nos permiten saber qué viene buscando: es lo que halla, no en Toledo a donde llegó pertrechado de animismo y donde fracasó sino en la imprevista Ronda: el poema a los almendros en flor y los poemas a la noche, eso es lo que buscaba realmente puesto que es lo más importante que encontró; su voluntad era otra, continuar las Elegías que comienzan con un ángel, pero ya sabemos que a la vida poética

le tiene sin cuidado la voluntad del poeta. ¿El poeta busca 'una imagen' desentrañal o el desentrañamiento mismo? Si viniera a buscar una imagen o un poema que tratara de su desintegración materna no la hallaría; viene y halla el desentrañamiento mismo expresado poéticamente; no una imagen, que sólo es consecuencia sino la cosa misma: realmente revive la experiencia primera, que de nuevo se (des)entraña cuando escribe el poema. Rilke dice que el poeta está condenado a estar solo, pero tal vez sea al revés: porque el que está condenado a estar solo -extraño- es poeta; sus imposibilidades hacen su poesía. Dice también que la amada tiene que estar lejos para no interferir, pero la razón es otra: "Lo que de este modo nos unió, tiene que haber sido después de todo, una especie de miedo, ¡sí, indudablemente fue eso! Teníamos miedo uno del otro, y de nosotros mismos" *(A Benvenuta* 50). Naturalmentre él habla de sí mismo, de su miedo, de su desentrañamiento erótico. Podría hacer arte por aquí y llegar por esta senda al origen y no tendría que viajar tanto, como Baudelaire y Castro, pues había también en él un tesoro desentrañal erótico que daria lugar a poemas como "De profundis clamavit" o "Lévame a aqüela fonte cristaiña", pero la empresa parece que no le tentaba. "El creador debe ser un mundo para sí mismo, y encontrarlo todo en sí y en la naturaleza a la que se ha adherido" *(Poeta* 26). Rilke se busca a sí mismo y dispone de la ayuda del entorno, que le permite acercarse al desentrañamiento bilateralmente, sin ahogarse en el yo. La naturaleza antesta lo materno; se establece una integración, la dación es el 'en sí', la recepción es 'la naturaleza' y el 'y' es la escisión. En cambio Rosalía se vino a Simancas con el marido; tal vez prefirese también la soledad en el paisaje desarraigal, pero no tenía esa posibilidad. Y habló de su eros y de su existencia, haciendo un trabajo seguramente más difícil ¡Ella sola en Castilla, sin nadie a su lado a quien desamar, saldrían otras *Follas novas*!; de esta manera su marido se le iba haciendo cada vez más extraño. Pero ella alcanza a saber de su desentrañamiento, independientemente del compañero. Rilke al hallarse solo tenía la ventaja de que todo el entorno era para la intuición, no tenía necesidad de salirse de ella, y hasta los incidentes más nimios podía transfigurarlos artísticamente, por ejemplo "una perrita fea, en avanzada preñez, se acercó a mí; no era ningún ejemplar y, sin duda, llevaba en su vientre unos cachorros anónimos, de los que nadie se haria lenguas; pero vino hacia mí, porque ambos estábamos completamente solos" *(*en Ferreiro, *Epis* 186). Tiene por lo tanto dos ventajas la soledad: a) me extraña; b) me mantiene en la intuición creadora. Para profundizar en el extrañamiento Rilke se vale también de sus comunicantes, para dar consistencia a su desesperación. Y con su aplauso lejano, deja por un momento el narcisismo y su ángel. Las cartas más íntimas testimonian este crecimiento del extrañamiento, nido de la creación. A la princesa (17-12-13): "Antes (...) me hubiera transformado en la alegría misma. Pero ahora me parece como si mi corazón se hubiera alejado muchas millas; veo muchas cosas que surgen y que intentan tomar un determinado rumbo, pero no siento que se dirijan a mi, ¡ay!, aún no he ido suficientemente lejos para esperar esta 'nouvelle operation' en virtud de una *intervención humana*; pero, además, para qué, puesto que es mi sino, por decirlo así, pasar de largo ante lo humano, para proyectarme hacia lo más extremoso, hacia lo marginal de la tierra" *(*ib). Como

vemos, alude también al animismo; con Lou es más verdadero, 19-12-13: "¿Cómo me las arreglo para que esto no me conmueva en lo más mínimo?(...) Estoy sentado aquí y miro y miro hasta dolerme los ojos, y trato de grabarme lo que estoy viendo y me lo repito como si tuviera que aprenderlo de memoria, y, a pesar de todo, no lo hago mío" (199). Está, pues, logrado el extrañamiento; ya puede nacer el poema "Almendros en flor", que hablará de él:

> "Os contemplo infinitamente asombrado, dichosos en vuestra actitud;
> en vuestro efímero ornato sois portadores de un sentido eterno.
> Ay, *quién supiera florecer como vosotros*; para ese su corazón se encontraría
> por encima de todos los pequeños peligros, en el grande se sentiría sereno"(Entre 1912 y 1913; *Ant* 315).

La belleza de este poema reside fundamentalmente en el sentimiento que apenas se le deja asomar: como el almendro, se manifiesta tenuamente, como si lo ominoso que rodea a su objeto sólo hubiese que verlo desde un tímido florecer. Originariamente se trata de entrañamiento y extrañamiento; Rilke se halla en el extrañamiento en Ronda y se identifica con los almendros que también lo están y ve que él no puede florecer y los almendros sí; pero además se halla en peligro de suicidio o de volvese loco en aquella soledad y eso es lo que antesta en el almendro. El sentimiento de separación del poeta se contrasta con la integración de los almendros, y se va poniendo de manifiesto más y más; por lo tanto la forma básica es soestante, las dos primeras mociones hacen la propiciación y las dos últimas el tránsito. Están a su vez compuestas cada una por un contraste que es el que va diferenciando al poeta de su objeto; el sentido de todo el poema es la dación florida sin tener en cuenta el peligro de esa recepción invernal que es lo que subyace. En el primer contraste, 'asombrado por vuestra dicha' se sobrentiende 'en donde habría que haber solo temor'; el segundo es entre 'efímeros ' y 'eternos': el poeta ve que esta dación en cualquier momento puede desbaratarse, lo que será siempre lo más vital. En el tercero, 'quien supiera florecer como vosotros', se expresa el dolor del poeta por su aridez extrañal. Y en el último la imposibilidad dativa aumenta al acrecentarse la grandeza ante el morir de su objeto. Una dación confiada a un recibimento hostil, en contraste con la inmovilidad de su contemplador, florecer en el peligro de morir, inasequible para su poeta, quiere florecer o crear en su extrañamiento como hacen estos arbolillos. Se puede decir que es un poema que habla sobre la propia creación, el sentimiento fundamental es el de entrañarse creadoramente en el extrañamiento. Unos días después, Rilke sigue hablándole a Lou de su imposibilidad dativa, no sólo para sentir sino también para crear:

> "Pero cuando se topaba con el alm*endro* en *flor* entonces se asustaba,sin embargo, de encontrar la muerte allí enfrente, como si fuera la cosa más natural, ajena por completo a él. Completamente atareada allí desentendiéndose en absoluto de él; y él no estaba encarado a ella con suficiente precisión, y estaba demasiado empeñado para reflejar tambien su ser. Si hubiera sido

> santo, entonces hubiera podido extraer de *este estado una gozosa libertad*, *la infinita e irrevocable alegría de*
> *la pobreza*, pues así yacía San Francisco (...) de esta manera miraba ahora la *muerte* como si fuera un desperdicio que se interpusiese en su camino, cualquiera que fuese *la dulzura* que pudiese contener" (217).

En el poema se hablaba de peligro; aquí más descarnadamente, se habla directamente de la muerte. Se refiere ahora a un solo almendro, está cara a cara con ella; ahora florecer no sólo es pelear con la muerte venciéndola, es hacerse muerte él mismo y esa muerte asumida como hacen los santos se convierte en vida religiosa y artística. El almendro ahora florece no a pesar del invierno sino a causa de él, pues a continuación del primer constraste morturorio que se considera la causa de la propia imposibilidad, los tres restantes -para él inasequibles- se acercan ya a la paridad: 'este estado'+'gozosa libertad'; 'la infinita e irrevocable alegria'+'la pobreza';'la muerte'+'la dulzura': en esta dialéctica anda ahora el arbolillo de florecimiento invernal. Por lo tanto aquí se dan dos pasos más: personificarse en un solo almendro y aludir respecto a su florecimiento a la paridad. Pero hay aquí una exageración inasumible, pues el almendro se da realmente a un entorno que lo acoge aunque sea extrañalmente, no se da a la muerte sino que pretende integrarse y hacerse vida puesto que él solo es la mitad. El entorno, aunque sea extrañalmente, como una madre extraña, lo acoge con el espacio, el aire, la luz, la tierra sus raíces penetran: es todo él acogimiento tan sólo dificultado por la dureza invernal. Pero eso nuestro poeta no lo puede ver, ha estado hablando de que la integración de los seres naturales es sin escisión y ahora toma a uno de ellos como símbolo de su extrañamiento; en el primer caso era para diferenciar a la humanidad de la naturaleza, en este segundo para identificarse; y podría deducir que este extrañamiento es el creador tanto en el arte como en el espíritu. Si no hubiese extrañamiento en la integración materna o erótica no habría florecimiento poético. El poema no alcanza a decir esto, se queda en el florecer a pesar del invierno; tendría que llegar al florecer a causa del invierno, que entregarse al invierno fuese lo mismo que florecer; en la carta avanza un poco más; 'la pobreza, una gozosa libertad', etc., En el poema dice que para florecer como el almendro tendría que ser más valiente para lograr darse al mayor peligro; aquí el peligro se convierte en la muerte misma y solo siendo santo se podría asumir como fuente de creación artística y religiosa. La dación del almendro podría interpretarse así, puesto que es un darse sin límites a todo lo que venga; tanto si se lo acoge como si se lo maltrata, él se da, y por lo tanto el entorno ante esta entrega sin fronteras y aunque sea la madrastra más cruel, no tiene más remedio que acceder. Nos recuerda la dación de Gandhi ayunando hasta la muerte para que se suprimiera la intocabilidad. El almendro se da a un entorno lo acoge aunque sea con hostilidad; sólo si ese acogimiento fuese cero estaria ante la muerte, por lo tanto el poeta exagera al decir que el almendro pelea con la muerte. El almendro no alcanza todavía la paridad franciscana a la que se alude, sí es hacer vida de la muerte, como en Juan de la Cruz: espíritu, de la noche. El poeta tiene pues que seguir caminando si quiere llegar a la esencia de la vida

como integración. Cuanto más extraña es la recepción más limpia y hermosa ha de ser la dación, es lo que tendría que pasar en Oriente medio, en donde podría cambiarse ese morir estéril por uno creador: pero en el almendro todavía no la alcanzamos. En la creación rilkiana hay que valorar no sólo el extrañamiento sino también el entrañamiento que el poeta tiene en sus amigas y se esfuerza en mantener; se halla entraño y extraño, como el almendro, la creación no puede exigir más. Recuerdo que cuando yo estaba sin compañera, me iba a escribir a la biblioteca del Ateneo acompañado por los que me rodeaban; solo en mi habitación me era imposible; lo que escribía era desesperado, pero el entorno me arropaba. San Juan de la Cruz habla de la noche del espíritu, pero la noche no es la muerte, y es mentira la aseveración de san Plablo de que hay que morir para resucitar. De la muerte tan sólo puede originarse muerte, jamás vida. Juan dice que su noche es ya espíritu, entrar en la noche de tal manera que se nos vaya haciendo espíritu; entrar en el extrañamiento de tal manera se que nos vaya haciendo poesía, a eso se acercan los *Poemas a la noche* de Rilke comenzados en Ronda; por el contrario la *Primera legía* comenzaba así:

"Quién, si yo gritase, me oiría desde los órdenes angélicos? Y aun
suponiendo que un ángel me estrechara
súbitamente contra su pecho: mi ser quedaría extinguido
por su existencia más fuerte. Pues *lo hermoso no es mas*
que el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.
y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente, rehusa destruirnos. Todo ángel es terrible".

Por lo tanto lo ganado ahora hacia la integración y el movimiento es mucho, aunque luego en parte se pierda -y nos acordamos de Hölderlin, al que le pasó algo parecido con la religión inmanente. También Baudelaire, al que Rilke admiraba, habla de esta conjunción de lo terrible y lo hermoso, pero en sentido contrario, pues Rilke moriría abrazado a su ángel y Baudelaire hace el amor abrazado a su 'Belleza, mostruo enorme, ingenuo y espantoso'. En lo primero no hay más que muerte y la prueba es que el poema que encabeza no es más que un maquinar el sólo consigo mismo, un no salir de sí y desde la cueva disertar sobre lo de fuera, un discurso plano y quieto, y en cambio el de Baudelaire es un incendio que crece a llamaradas de odio y amor. Pero tiene más que ver con el poema de los almendros que con la *Primera elegía*, por lo que vemos que Rilke aunque lento, progresa. Allí el almendro se da a lo que lo maltrata como aquí y esa es su grandeza, porque no se trata de una entrega mortal, y servil como la del fiel a su dios sino en igualdd y plenificadora; al almendro no le importa que algunas de sus flores se las lleve el cierzo, tiene muchas y acaba inundándolo todo; el amante baudeleriano:

"La efímera, cegada, vuela hacia ti, cándela;
arde, crepita y dice: '¡Bendita sea esta llama!'
El amante jadea sobre su enamorada:
parece un moribundo que acaricie su tumba".

El extrañamiento se convierte aquí también en entrañamiento, pero claro, con una viveza muy superior: hay aquí una donación de sí inconmensurable y aquello que me está matando me esta vivificando. ¿Hay pues aquí muerte?

Tampoco, el amante se siente acogido dolorosamente pero acogido, pues realmente lo que expresa el poema es el orgasmo en el que el placer y el sufrimiento son una sola cosa. El almendro no puede lograr esta intimidad con su entorno; florece como un pavo real, en la línea del narcisismo rilkiano; en cambio el pobre Baudelaire aquí se acaba. En una ocasión Rilke junta la belleza y lo terrible hablando de Baudelaire pero no del "Himno a la belleza": "¿Recuerdas el poema increíble de Baudelaire: 'Une charogne?' Quiza lo comprenda ahora. *Exceptuada la última estrofa* estaba en lo cierto. ¿Qué debía hacer después de tal experiencia...? Le incumbía ver entre esas cosas terribles, entre esas cosas que parecen ser únicamente repugnantes, lo que es, lo que sólo cuenta, entre todo lo que es. Ni elección ni repulsa están permitidas*" (Malte* 68). La úlima estrofa rechazada por Rilke viene de esta otra:

"un día serás tú esa basura,
esa enorme inmundicia, esa infección,
estrella de mis ojos y sol de mi natura,
¡tú, mi pasión y el ángel que me guarda y protege! (...)"

La última es ésta:

"Di, entonces, bella mía, a los negros gusanos
con que tenaces besos te habrán de devorar,
yo guardé la forma y la esencia divina
de este cariño mío, descompuesto también".

Es lo que complementa todo lo anterior como su segundo lado, sin ella el poema queda reducido a la mitad, a la descripción inane de una cosa, que es en lo que entonces Rilke andaba. La carroña es lo que ha de ser la amada pero también lo que es actualmente el poeta con su eros atormentado que aquí se transfigura en la infinidad anhelar. La elección de lo 'terrible' y 'repugnante' como objeto del arte tiene en Rilke una justificación moral, por una especie de franciscanismo se piensa que todo tiene derecho, o aristotélico metafisico, todo muy lejos de lo que es la poesía lírica, que es un sentimiento hondo propio expresado bellamente. La asociación de lo terrible y lo hermoso en la Primera elegía, es de linaje mosaico: morirías si contemplases a Yahvé. Como vemos Rilke se halla muy preso, se lo dijo Lou, que era quien mejor lo conocía, cuando lo dejó: "Ahora lo sé muy claramente y te lo digo: ¡sigue el mismo camino de tu oscuro Dios! Él puede operar en ti lo que yo no puedo*" (*21-2-01; Holt 61). El dios se le convirtió en parte en ángel pero siguió siendo igual de oscuro; nacesitaba peregrinar mucho para desembarazarse, y es lo que está consiguiendo en su viaje. Después su idea del poeta francés cambió. "Baudelaire":

"Sólo el poeta ha unificado el mundo
que en cada uno de nosotros se dispersa.
De modo inaudito testimonió lo bello,
pero supo también celebrar su tormento,
concediendo a la ruina infinita pureza:
y hasta volviendo mundo lo que nos aniquila"(Noche 299).

En los dos primeros versos se habla de integración y de lo esencial en contra de lo desmembrado y anecdótico. El tercero y el cuarto aluden al 'Himno a la belleza' y su dialexia vital; el quinto de nuevo a su antigua querencia; y el final

es el reconocimiento -único que yo he visto- de Baudelaire como poeta de la paridad vital. Por este camino avanza un poco más en un poema sin título, escrito después de las Elegías pero que retrotae al poeta a la época de Ronda y tuvo un análisis famoso de Heidegger con el que comparemos el nuestro:

"Igual que la naturaleza abandona los seres
al riesgo de su propio placer sordo
y a ninguno en concreto protege,
ya esté sobre la gleba y en el ramaje,
tampoco por nosotros muestra alguna
preferencia *el origen remoto del ser nuestro*:
él nos osa. Tan sólo nosotros,más aún que las plantas y animales,
asumimos el riesgo, lo queremos,
y a veces hasta osamos (y no por interés)
más que la vida misma: más allá...
como quizás un soplo más allá...
Esto nos crea, lejos de salvaguarda alguna,
una seguridad allí en donde actúa
aquella gravedad de fuerzas puras.
Lo que al final nos salva es nuestra indefensión
y que, aun habiendo visto su amenaza,
todavía nos hallamos dirigidos a lo Abierto,
para allí, en el más extremo círculo,
donde la ley nos toca, consentirlo" *(Noche* 383).

La primera cuestión es decidir si este texto es o no poema; si es sólo un razonamiento será filosofía; si se trata de un sentimiento expresado por imágenes intuitivas, poesía; puede naturalmente haber grados intermedios. De momento sólo vemos conceptos y relaciones consecutivas, comparativas, temporales, finales etc. y por ninguna parte la sencillez sinctáctica y lógica que necesitan las casi entéramente aquí ausentes imágenes de la intuición; al parecer se trata sólo de un largo periodo razonador: 'Igual que la naturaleza.... tampoco por nosotros... Tan sólo nosotros, más aun que... y a veces hasta... Esto nos crea, lejos....Lo que al final... aún habiendo... todavía... para allí, en el... donde. .. ' Parece además que no se trata de expresar el sentimiento propio con más o menos hondura y belleza sino de un razonamiento general, como un texto de antropología; veremos si entrando más en él le encontramos la poesía. Como poema su valor parece escaso, pero como pensamiento es muy importante porque nos sitúa en el centro de los afanes y obsesiones de nuestro poeta. Lo que, a nuestro parecer viene a decirnos puede resumirse en una paradoja en dos grados: nuestro origen nos hace osados pues nuestra indefensión es nuestra seguridad, y además somos recibidos más honda e íntimamente que los seres naturales, que sin embargo son los más integrados. Desde el comienzo el texto separa al ser humano de los seres de la naturaleza, y habla sólo respecto a nosotros de un 'origen remoto de nuestro ser.' Ferreiro en su primera antología dice: 'el primitivo sostén de nuestro ser' y en la traducción de Bollnow, 'la causa original de nuestro ser'- nosotros consideramos que es el desentrañamiento primordial. Es algo activo, pues es lo que nos hace arriesgados, y esta parece ser

la cualidad suya más importante. Yo comparo esta diferencia entre las plantas, los animales y nosotros, ahora que que estoy yendo a clase de vidriado en la escuela de cerámica, a mi diferencia con los ceramistas. Ellos están sujetos a su torno y seguros, yo con mi escultura estoy en perpetuo riesgo de fracasar, mucho de lo que intento no se logra; sin embargo me hallo en una libertad profunda a la que ellos ni aspiran y en unión de 'aquella gravedad de las fuerzas puras' de mi arte aunque esté sin la salvaguardia del torno, en mi indefensión me encuentro a salvo. Estaríamos ya en el tránsito si este texto fuese poema; a continuación viene la aseveración más importante que acrecienta la diferencia con los demás seres naturales por lo tanto hacen de antítesis como lo negativo de esta positividad, que cada vez se va acrecentando y ganándoles distancia. Este contraste en crecimiento sirve tanto para el razonamiento como para destacar intuitivamente lo que pretendemos. Hasta ahora, lo que ya podemos ir considerando poema, ha sido un canto a la osadía concedida por nuestro 'origen remoto'; ahora se contradice al decir que es nuestra indefensión quien nos da seguridad. Por lo tanto hay que deducir que este origen es contradictorio puesto que es al mismo tiempo salvación e indefensión, como por otra parte sabemos que es el desentrañamiento, al mismo tiempo posibilidad e imposibilidad integradora. Pero todavía hace más esta agencia o actividad que hay en nosotros, pues también es la que hizo que 'nos hayamos dirigido a lo Abierto'; podría tratarse de la infancia, pero se halla 'en el más extremo circulo', por lo tanto debe tratarse de la experiencia mística del tipo de las vividas por el poeta en Duino y Capri, que recuerda y escribe en Ronda y son germen de los poemas a la noche. Por lo tanto lo que nos dice este poema, que ahora sí podemos decir que lo es porque aunque el camino haya sido meramente representativo, nos ha ido llevando desde la naturaleza inane hasta la representación -no nos ha metido en ella- de la propia vivencia de totalidad, simbolizada por 'lo abierto', en el sentido que hemos visto en Hölderlin. Este poema tiene otra cualidad y es la de juntar belleza y verdad, que es exigencia del arte tal como propone Heidegger, que contempla la obra de arte no desde su creación, desde el poeta mismo, como se hace en esta *Poética,* sino desde el contemplador: "La obra de arte revela a su manera el ser de lo existente. En la obra acaece esta revelación, es decir, el desnudamiento, es decir, la verdad de lo existente" *(*32); pero el desnudamiento es del poeta y la verdad de 'lo existente' pero hay otras maneras de saber la verdad. La verdad del propio poeta, su más honda verdad, así lo vimos en Hölderlin, para quien la teoría no es mas que una hipótesis, sólo válida si la vivencia en el poema la confirma; también en Baudelaire, buscando el desentrañamiento primordial en la poesía y desconociéndolo luego en la teoría; en Rosalía indagando sobre su propio mal que no tenía cura, directamente, más atrevida que ninguno, y también en este poema Rilke no hace otra cosa que buscarse. No sólo la poesía parte de uno mismo, también lo hace la filosofía, uno se pone a filosofar como se pone a poetar cuando el extrañamiento le hace sufrir, y entonces podría ir en busca de auxilio en la representación de una ciencia, la psicología, o puede simplemente intentar expresar su sentimiento valiéndose de la intuición; o bien puede optar por un camino intermedio entre la representación y el sentimiento, que es la filosofía.

Hay una filosofía más cercana a la ciencia, como en el caso de Aritótles y otra más cercana a la poesía, como en Platón, y también la de Heidegger, que se apoya en la de Rilke: "la obra de arte se extasía en *lo abierto* -por ella mismo revelado- el ser" *(*55); pero lo abierto en Rilke es el materno revivir de la totalidad de la infancia, y Heidegger lo cambia por "el ser', o 'el Ser', como escribe otras veces, refiriéndose siempre o al mundo o a su dios. Pero además no se puede cecir que Rilke se extasíe ante lo abierto; lo busca con desesperación y su poesía de la época tardía, "la poesía valedera de Rilke" *(*226), en la que ahora estamos. Respecto a este poema nuestra interpretación es que trata de la indefensión originaria en la que superando a animales y plantas, nos alcanza la vivencia de totalidad poética y mística; podemos considerarlo un avance sobre las Elegías, que lloran precisamente su pérdida:

"Pero nosotros no tenemos nunca delante, ni un solo día,
el espacio puro, en donde las flores
se abren infinitamente. Es siempre mundo,
y nunca ese ningún sitio que nada limita, lo puro,
lo irretenible, aquello que se respira y
se sabe infinito y no se ansia. *Cuando se es niño*
alguien se pierde allí, arrobado, y se le despierta bruscamente
(...)
¿Quién nos colocó así, de espaldas, de modo
que hagamos lo que hagamos siempre estamos
en la actitud de aquel que se marcha? (...)" *(8ª Eleg)*

Respecto al poema estudiamos, la antología antigua de Ferreiro nos proporciona una relación diferente entre lo que llama también 'remoto origen de nuestro ser' y *lo abierto*:

"Esto nos da fuera de la protección
una seguridad, allí donde actúa el gravitar
de las fuerzas puras; lo que en definitiva nos ampara
es nuestro desamparo, *porque así nos volvimos*
a lo abierto cuando lo vimos amenazar"

En la traducción anterior es como el almendro, que florecía a pesar del entorno: 'aun habiendo visto su amenaza, todavía', *lo abierto* sucede a pesar del desentrañamiento; en cambio en esta versión la relación es más bien causal: *porque así nos volvimos hacia lo abierto.* También es importante aquí el tiempo pasado, nos habla de este desamparo que viene de antes. Pero hay una diferencia más importante, pues esta traducción dice que es *lo abierto* quien amenaza y la anterior quien amenaza es el desentrañamiento; si era arriesgado decir que el extrañamiento nos integra, todavía lo es más decir que nos alcanza la totalidad. Ambas cosas son rechazadas por Heidegger en su estudio. Dice que la *vis primitiva activa* o fundamento de lo existente es la misma para la vida humana que para la naturaleza, a pesar de que el poema los separa claramente, pues está compuesto precisamente tomando como antítesis 'las plantas y animales' para afirmar la tesis, revolucionaria respecto de las elegías, de que nosotros alcanzamos una totalidad mayor que ellos. Heidegger habla respecto al fondo de este "poema en se canta el ser como aventura"(234); pero aquí tan sólo se

habla de escisión, de extrañamiento y de superación de la desunión. Según mi entender, el error de Heidegger parte de haber visto esta separación, que constituye la obsesión de Rilke, como la alienación de la modernidad, que según su doctrina es el predominio de la técnica: "El querer al que aquí se hace referencia es el imponerse cuyo propósito ha puesto ya el mundo como conjunto de los objetos elaborables. Este querer determina la esencia del hombre moderno... Para este querer, todo se convierte... en material de elaboración... la tierra y su atmósfera se convierte en materia prima... es un proceso que proviene de la esencia oculta de la técnica" (238). Pero la única imposición aquí se ve que es la del que quiere hacer de un pobre poeta su propio vocero. Lo que le importa a Rilke es hallar el origen de una paz que le falta y no ha hecho en toda su existencia más que buscar. Para Heidegger lo más importante del poema, es la indefensión humana que -se convierte en seguridad en el arte y en la religión- que no es más esta alienación: "Dado que el hombre *se instala deliberadamente en el imponerse* y mediante la absoluta objetización se establece en el divorcio respecto de lo abierto, él mismo es causante de su propio *desamparo"* (245). Heidegger se vale del poeta que -busca su verdad profunda- para predicar la suya, pues el desamparo del que se habla en el poema nada tiene que ver con esa prepotencia, que es lo contrario. Y cuando llegamos a la paradoja existencial que pone a Rilke a la altura de Juan de la Cruz, el filósofo la rechaza: "¿Cómo va a cobijar el estar desamparados si sólo lo abierto concede el amparo y, en cambio, el estar desamparados consiste en estar constantemente divorciados de lo abierto?" (247). Ante la pardoja existencial Heidegger propone el sentido común, lo obvio, y se extiende en ello; pero aunque parezca que lo sensato es falso, porque, en primer lugar, decir que la integración total ampara es como decir de la amada que amapara. ¿Hacemos un poema para eso? No, lo hacemos para expresar nuestro desamparo y si somos más creadores, como Rilke, todavía decimos más, que ese desamparo mío es precisamente lo que engrandece mi amor, porque me retrotrae al desentrañamiento que era ambas cosas. El secreto está en que el desentrañamiento primordial es a la vez el sentimiento de la mayor felicidad y de la mayor desdicha, Rilke lo dice con frecuencia, y nosotros queremos volver a él, pero lo abierto no es algo externo, es creación nuestra como lo es el poema en donde también se sufre y se goza, nosotros amamos la creación por los dos sentimientos y no es que el primero sea para el segundo, que sufriendo nos esforcemos para conseguir el poema; no, es que poetar es ambas cosas al mismo tiempo, aunque domine en la primera parte la dación y en la segunda la recepción, ambas están en las dos. Esto sí vale le pena decirlo, y aun habría que añadir que ello sucede sólo en la integración unal, cuando la recepción la va haciendo la propia dación. La amenaza pertenece al lado dativo y el amparo al receptivo, y Rilke se siente maltratado por su noche lo mismo que Juan de la Cruz por la suya, aunque en él sea una vivencia más bien existencial y en el santo, más bien espiritual, pero los dos son poetas y lo dice su sentimiento poético, pues no se trata de un contenido superficial que se puede sustituir por otro sino del fondo mismo del poema; por lo tanto fundamentalmente es poesía en ambos. Este es el sentido profundo de *Almendros en flor*, en donde florecer en invierno es el desamparo y el amparo al

mismo tiempo, y en ese gran peligro él se halla sereno. ¿Qué mejor imagen del desentrañamiento que florecer en la hostilidad? Heidegger nos escamotea lo más importante de este poema al retrotraer el amparo a lo abierto; no, el amparo es del desamparo, y lo abierto no nos acoge como a un hijo pródigo alienado que vuelve al redil, lo abierto -también- nos amenaza. Eso es lo que se dice en este poema y esta es su grandeza, en dos grados: el desentrañamiento nos desampara y nos ampara y lo abierto -se sobreentiende también que nos acoge- nos amenaza. Tenemos así la dación -desamparo, amenaza- y la recepción -amparo, abierto- juntas y siendo lo mismo, como en la imagen del arco y la lira heraclitano, paridad. Pero Heidegger necesita convertir al poeta en vocero del deísmo, como hizo con Hölderlin: "Los más arriesgados son, en calidad de cantores de lo santo, 'poetas en época de penuria'" (262). La dialexia vital que con tanto trabajo fue elaborando y alcanzó al final de su vida Rilke se convierte así en algo circunstancial; aquí vemos al Rilke más vivaz, como antes aquel Hölderlin final desesperado, convertido en un misionero. Pero toda la poesía si es honda es penuria o desentrañamiento.

XIII. N*oche mística*

Pocos días después del poema de los almendros, también en Ronda, fue escrita la *Trilogía españaola*. Es una sinfonía poética en tres movimientos: una propiciación en la que se está en el extrañamiento; un tránsito en el que se alcanza el entrañamiento espiritual y un sosiego en el que lo alcanzado se extiende existencialmente. Este poema puede considerarse una ampliación de los otros dos: *Almendro* decía que el extrañamiento consigue el entrañamiento; *Origen*, el extrañamiento se puede convertir en totalidad; *Trilogía,* hace falta un gran trabajo interior para convertir el encerramiento propio en lo abierto. El primer movimiento consiste en ir entrañando lo extraño mediante la súplica a la parte receptiva de uno mismo divinizada; el poeta supera en él el extrañamiento del que le hablara a Lou en la carta que vimos. El modo es de rondel: re conmotivo re 4º so vuelto. Consiste en una reiteración de la súplica que crece desde la separación al entrañamiento. Hay por lo tanto tres elementos: el agonista, la deidad y la entrañación que se pierde, que no es con deidad misma que sólo hace de intermediaria sino con el entorno espiritualizado, en esta propiciación no se pretende alcanzar, sera el cometido del segundo movimiento, este es para propiciarlo. Consiste en una angustiosa y obsesiva reiteración, que va alcanzado su objetivo en cuatro oleadas; ésta es la última:

> "de tantas cosas imprecisas y siempre *de mí*,
> de nada más que de mí *y de lo que no conozco*,
> *hacer la cosa*, Señor, Señor, la cosa
> cósmico-terrenal que como un meteoro
> reúne a escape en su gravitación tan sólo
> la suma: no sopesando sino la llegada".

En el segundo movimiento se está fuera del yo, desaparece la deidad y la relación es sólo con el entorno. *Origen* decía que la humanidad extraña logra una entrañación mayor que la naturaleza entraña; ahora se nos dice que la vía es unal -arte y el espíritu- puesto en este segundo movimiento no va a ser necesaria la intermediación de ningún dios. Está compuesto en anillo -cursión- con la propiciación y el sosiego contradiciendo el tránsito y por lo tanto acrecentándolo antitéticamente. Que la antítesis primera y la ultima hablan de lo mismo nos lo demuestra esta cita de una carta del poeta, que los relaciona: "¡Oh, Benvenuta! ¿Qué he hecho para que el peso de las *realizaciones* (sub aut) me haga caer siempre en las redes del amor, a mí que por naturaleza, nunca he cargado con sus frutos resplandecientes, como el naranjo soporta su dichosa e inocente riqueza? *¿Por qué tengo que ir cargado de aquí para allá*, como esclavo en el mercado, llevando sobre la cabeza provisiones que no puedo ver, que algún dios compró para usarlas en sus banquetes, a los que *no me convida*?" (8-2-14). Como nos muestra 4), en 1) se rechaza la fiesta del eros, pero también la del dios trascendente, y se opta por la inmanencia, que es en lo que consiste 2) y 3):

> 1) "¿Por qué uno ha de andar por la vida
> tomando sobre sí cosas tan extrañas, como quizá el cargador
> levanta de puesto en puesto el cesto ajeno
> de la compra, cada vez más lleno, y agobiado camina
> detrás, y no puede decir: ¿Señor, para qué el festín?

2) ¿Por qué uno ha de estar aquí como el pastor,
tan expuesto a la desmesura del influjo cósmico,
participando tanto de este espacio lleno de suceso,
como si su destino estuviera apoyado en un árbol
del paisaje, sin hacer más?
Y sin embargo, en su exorbitante mirada
no tiene el silencioso alivio del rebaño. No tiene
sino mundo. Tiene mundo cada vez que levanta la vista,
mundo en cada inclinación. Lo que para otros resulta
placentero, de pasada se cambia para él, e *inhospitalario*
mente, como música y a ciegas le penetra en la sangre.
3) Entonces se yergue en la noche y la llamada
del pájaro, afuera, la tiene ya en su existencia,
y se siente osado, porque recoge en su mirada
todas las estrellas, grave.
4) Ay, no como el que
prepara esa noche para la amada
y la mima con la intimidad de los sentidos cielos" *(Ant* ant).

Nos ocupamos sólo de la perla -2 y 3-; no del engaste -1 y 4. Y vemos que el pastor se halla, como el almendro, expuesto a algo que lo sobrepasa, aunque en este caso de dentro ya del propio entrañamiento. Estamos, mejor, en la tesis de *Origen*, en donde se relaciona el entrañamiento natural con el humano y se ve que el segundo es al mismo tiempo superior e inferior. Primero el agonista quisiera estar, además de entregado a 'la desmesura del influjo cósmico', tan acallado como 'un árbol del paisaje, sin hacer más»; después pone también en relación 'su exorbitante mirada' con el 'silencioso alivio del rebaño'. Y a continuación aparece su miseria: 'No tiene sino mundo. Tiene mundo cada vez que levanta la vista, mundo en cada inclinación'. No consigue entregarse del todo a la naturaleza, el mundo lo mantiene alienado. Se halla, pues, en un callejón sin salida: con los atisbos de algo grande pero en la imposibilidad de alcanzarlo. Y entonces se cumple la primera paradoja de Origen, 'lo que en definitiva nos ampara es nuestro desamparo", y la desesperción extrañal se le cambia en lo abierto, cumpliéndose también la segunda, que habla de la amenaza del mismo abierto: 'Lo que para otros resulta placentero -puede tratarse de los seres de la naturaleza-, de pasada -no permanentemente- se cambia para él' en gozo y sufrimiento: 'inhospitalariamente', 'a ciegas' le penetra en la sangre'. Por lo tanto este pastor nada tiene que ver con el de Heidegger, nacido de él. Lo que para el poeta es anecdótico, que el agonista del poema sea pastor, para el filósofo es lo esencial, pues para él "el hombre es el pastor del ser" *(Hum* 39). También los pastores son diferentes, pues el de Rilke es medio para integrarse en el entorno, olvidado del ser, en vivencia mística; precisamente es el ser, el representar, el mundo de lo que escapa, en cambio en Heidegger: "La esencial pobreza del pastor cuya dignidad consiste en ser llamado por el propio ser para la que guarda de su verdad" (57). La pobreza que busca Rilke la vimos en *Almendros*, es la absoluta entrega al no-ser:

"Pensamientos de la noche, alzados de vislumbrada experiencia,
los que ya de niño interrogando en silencio penetró (...)
aquí, en estrecho recipiente,
se engendra secretamente la noche (...)
que yo encorvado custodio" (*Ant* ant 168).

Rilke es el pastor de la noche del ser, es decir, de la liberacón de lo paterno y trascendente, para que surja lo materno inmanente; en cambio para Heidegger "el ser es lo trascendente por antonomasia" (48). Es muy importante ver estas diferencias, porque muchos hemos visto al poeta por el espejo del filósofo, y hemos tenido durante mucho tiempo una imagen deformada de él. Otra diferencia fundamental es que Heidegger es formalista, pues su 'ser' es cosa de fuera, puede valer para agarrar algo, pero a un poeta esencial o entrañal o vital como Rilke lo que le interesa es ese algo. Para Heidegger "el lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y los poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la *manifestación del ser*, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje que allí la custodia" (11). Falta el meollo; el ser y el lenguaje son sólo resultado, debajo tiene que estar la vida, de la cual se dice que 'es'; el lenguaje puede ser la casa del ser en la filosofia, pero lo que hay dentro de la casa es lo que importa; en cuanto al arte, al poeta le preocupa el 'estar' la estancia, la prestancia, es un asunto de relación, como veremos ampliamente en la parte formal de esta obra. También para Rilke "el poema brota de dentro y penetra en el lenguaje por una cara que nos da siempre la espalda" (*Epis* 117). El poema no es el enguaje, que sólo es la materia de que se vale el poeta; si no hubiera lenguaje hablado y escrito podría seguir habiendo poesía, con otra materia, igual que hay música, etc. El poema es algo que brota de dentro antes del lenguaje, la forma modedela valiéndose de él, pero podría hacerlo con gritos y con gestos si no pudiese hablar. Más semejante a lo que dice Heidegger del 'hombre' es que "es hombre porque ha sido arrojado" (57). Pero nosotros no 'hemos sido' desentrañados por nadie, nos hemos arrojado nosotros mismos; el desentrañamiento constituye la esencia de la humanidad a diferencia de la naturaleza, como pone de manifiesto Rilke, es nuestra grandeza y nuestra miseria, pero somos fundamentalmente nosotros en la integración primero materna y después paterna o mundana, su manantial. Yo a nadie le puedo echar la culpa de mi miseria o de mis grandezas, pero tampoco puedo apropiármelas del todo. El yo es una cárcel y Rilke quiere salir de ella aquí dándose a la noche, porque la vida es siempre un yo con un tú. El extrañamiento es lo que nos hace 'ser', pero eso no es nuestra mayor grandeza, más bien lo contrario; lo más importante es lo que nos hace vivir, que siempre es una integración plenificadora. Veámoslo en otro ejemplo:

"*Expuesto sobre las cumbres del corazón*. Pétreo suelo
bajo las manos. Aquí florece sin duda
alguna cosa; desde el *precipicio mudo*
florece cantando, una hierba ignorante.
Pero ¿y él qué sabe? ¡Ay, aquel comenzó a saber
ya ahora está silencioso, e*xpuesto* sobre las cumbres del corazón.

(...)Y el ave majestuosamente
protegida traza círculos en torno a la insubordinación de los picos.
Pero
a la intemperie, aquí sobre las cumbres del corazón" *(Ant* ant 193).

Como en el almendro, pero aquí en lugar del invierno, la amenaza viene de la aspereza del entorno y el abismo en contraste con lo que nace y florece, extrañamiento que condiciona, si no causa, el entrañamiento. La imagen que se reitera nos dice sintéticamente que el poeta sube a la montaña y ese subir es también un entrar en su propio desarraigo y una fusión con el entorno hostil; el extrañamiento de dentro y el de fuera se identifican, por eso el agente al mismo tiempo que entregado está 'expuesto', o como se dice en la *Trilo*gía, 'inhospitalariamente' entrañado. "Rilke eleva las flores a una categoría ideal de simbólica significación, a saber: la manera como las flores *sin apego ni seguridad*, asumen la total peligrosidad de la existencia, entregándose, por lo tanto, al riesgo de su propia destrucción" *(*Boll 429). ¿Y por qué lo hacen? No creo que sea por amor al peligro como Supermán; el pensmiento unilateral no puede comprenderlo. Intentan plenificarse entregándose a una recepción como el infante a la madre. Pero lo verdadermente innovador en Rilke es hacer el extrañamiento causa de la integración, y esto lo vemos también claramente en *La magna noche*, titulada primeramente 'Noche en la extrañeza', igual y contraria a 'noche del espíritu', pues en Rainer el lado entraño es el extraño en Juan. Lo abierto amenaza, y 'entonces' se convierte en dulzura:

"Donde las torres estaban
airadas, donde una ciudad de enajenado destino
me rodeaba, y montañas no adivinables *se alzaban*
contra mí, y en un círculo cercano a *la hambrienta extrañeza*
mudaba el azaroso flamear de mis sentimientos:
entonces, he aquí tú, la elevada, no tuviste
vergüenza en conocerme. Tu aliento pasaba sobre mí.
Tu sonrisa compartida en dilatada seriedad
quedó grabada en mí" *(Ant* 293)

Esta necesidad de que el entrañamiento esté mezclado con el desarraigo proviene de la vivencia primordial, en donde ambos estaban juntos; lo mismo sucede en la *negra sombra* rosaliana y, como veremos, también en la *noche oscura* juaneana. Pero hay otro nivel más hondo en esta semejanza entre la unión mística que Rilke aquí nos propone y la unión primordial y es desde el comienzo que el infante logra el entrañamiento desde el extrañamiento, pues lo primero que hacemos cuando nacemos es llorar por su ausencia. De esta relación entre la amenaza de lo abierto y el entrañamiento primordial nos habla Rof sin proponérselo: "de este ser arrojado-en-el-mundo, de este esencial desamparo como profundamente cantó Rilke, es lo único que en último término protege al hombre. Por esto la *soledad*, la soledad consigo mismo, es también un equivalente de esta *remota Madre*, como un lejano horizonte de nuestra vida" . Rof se contradice queriendo juntar muchas cosas en una, la saudade galaica, el

estar arrojado en el mundo de Heidegger y la amenaza de lo abierto de Rilke; lo primero es mortal apego materno, como hemos demostrado en *Rosalía Castro*; lo segundo es externo o mundano o paterno, como hemos visto y lo tercero es vital y creador en el arte y en el espíritu. Pero a pesar de esta co contradicción nuestro antecesor dice una cosa muy importante y, según mi opinión, muy verdadera superando y profundizando y llevando a sus últimas consecuencias algo que subyace y muestra que los poemas a la noche rilkianos son de origen materno. Dice 'lo único' que protege al hombre es el 'esencial desamparo', es decir, el desamparo materno. El desamparo del que se habla en *Almendros* y en *Origen* es esencial, es decir, de entraña materna. Y esto explica que la unión creadora y la unión mística necesiten del sufrimiento para alcanzar la unión, pues además de que así es como el infante la alcanza y una vez alcanzada siempre alberga algo de extrañamiento, tanto en el arte como en el espíritu, es necesario no ser nada, no tener yo -el yo de la praxis es cárcel aquí- y con el 'desamparo' nos quedamos sin él. Rilke no relaciona la creación con el desentrañamiento materno como hace Rosalía, pero habla siempre de su actualidad y recobrarla es la sabiduría:

> "Antaño lo vivíamos todo porque éramos menores de edad, creo que vivíamos *el pavor en su totalidad* sin saber que *todo* era pavor, la alegría en su totalidad sin intuir que existía una alegría demasiado rica para nuestros corazones (...) ¡Tal vez experimentamos el amor total!(*A Benvenuta* 24);

Rilke tomó 'lo abierto' de Hölderlin:

"El dios está cercano
y es difícil captarlo.
Pero donde hay peligro
crece lo que nos salva" *(Patmos*).

Hay dos secuencias en este fragmento, y en la primera dos ideas: la cercanía del dios -inmanencia, unalidad- y la dificultad de su integración, por eso Rilke tiene que valerse de la oración en el primer movimiento de la *Trilogía*. La segunda secuencia comienza con un 'pero': a pesar de que es difícil, si hay peligro -extrañamiento- es más fácil. Si no hubiese extrañamiento, a pesar de que la deidad es inmanente, no se lograría su recepción. Por último, 'crece lo que nos salva': el almendro florece porque hay peligro, porque es invierno. Cuando los almendros no pueden florecer en enero, me dice el amigo de mis paseos mañaneros- ya no lo hacen, pues necesitan los hielos su flor. Yo no sé si esto es verdadero y si el almendro tardío que tenemos en el parque lo logrará, pero sí lo es en el arte y en el espíritu, como veremos del todo en san Juan de la Cruz. Hölderlin dice que 'el peligro hace crecer lo que nos salva' y Rilke que 'lo abierto amenaza' . ¿Quién dice más?. *A* Hölderlin le preocupa sobre todo la integración dativo/-receptiva, que hace telúrica; a Rilke sobre todo el extrañamiento creador y místico-, como si el primer poeta fuese el antecedente del segundo. que el extrañamiento hace crecer lo abierto, también lo dice Rilke, pero que aquello en lo que tienes puestas todas tus esperanzas amenace, es más feroz, más grandioso y trágico, y tiene relación con el desarraigo primordial y con la madre terrible de que hablan Jung y Rof. Quien pueda crear con estos

sentimientos hará una obra grandiosa; así es la *negra sombra* y la *Noche oscura*; Rilke no fue capaz de inventar un símbolo semejante, pero alcanzó que su sentimiento en esta *Trilogía,* inicio de los "Poemas de la noche", de los que nosotros estamos intentando ver el fondo. También en Leopardi, que en su *Infinito* se abisma en espacios y tiempos inconmensurables, acaba el poema en este sentimiento:

a) "y el *naufragar/* me es dulce en este mar"

Rilke traduce duplicándolo y acrecentándolo en un verso perfecto:

b) "*hundirme/* en este mar es íntimo/ *naufragio* "(Bermejo 208)

a) es sobre todo anhelar, con la *infinitud* acrecentada con el mar final; hay sólo una dación dolorosa en una recepción al mismo tiempo placentera;

en b) hay dos, la primera es lo horrendo y lo segundo es deliquio; lo primero es para lo segundo, pero dentro de este tránsito está también la 'amenaza' conformándolo. Leopardi expresa en su poema un anhelo más bien abstracto; Rilke, extrañamiento y totalidad, se puede decir que son lo mismo: el naufragio se hace intimidad y la intimidad se vive como naufragio. En Rosalía hay un paso más hacia lo materno: "*El mar ruge a mis pies*/ me muestra su blanca espuma, semejando *el lecho* de descoloridas flores azotadas por el vendaval en donde duerme el último sueño *la virgen melancólica de pesares*". En Rilke hay una gran trabazón entre extrañamiento y entrañamiento, y en Rosalía triunfa el desarraigo, al que la poesía de Rilke no suele llegar, pues no es Rilke un poeta trágico. 'íntimo/naufragio es de la misma estirpe 'noche/del espíritu'. En ambos casos no se sabe bien cuál es el lado entraño y cuál el extraño, tan entremezclados están, pues vivir en la noche es vivir en el espíritu y el naufragio se ama por su intimidad; aquí está bien honda la 'amenaza' de lo abierto. En cambio en su propio morir lo abierto estará después ausente:

"Ven tú el último, a quien yo conozco,
dolor incurable en carnal tejido:
como yo en espíritu ardí, mira, ardo
en ti; tardó mucho tiempo la leña
en sumarse a la llama que tú enciendes,
pero ahora te alimento y *en ti ardo*
Mi natural suave se hace en tu encono
furia del infierno, no de este mundo.
Pero sin plan y exento de futuro,
subo a la intrincada pira del dolor,
cierto de no comprar,nada venidero (...)"

Este dolor no vale para la creación pero para la religión sí; no la moral trascendente, pero sí como el niño desvalido que suplica a la madre, nada puede hacer por él, pero él tiene el consuelo de invocarla; pues como dice Rof, el dolor esencial es materno. Recuerdo cuando mi propia madre moría, repetia: ¡ay mamá, ay mamá!', a pesar de que no sabía que tenía en sí misma la materna recepción. El poema del epitafio, si lo vemos desde la inmanencia, enlaza con este último:

"Rosa, oh contradicción pura,
gozo de ser sueño de nadie

bajo tantos párpados" *(Noche)*

'Cierto de no comprar nada venidero' y 'gozo de ser sueño de nadie' se nos hacen semejantes. Ambos poemas se nos aparecen, como hemos visto en Rosalía, como un canto al ateísmo, una exaltación final de la paz de la nada. El único consuelo de este sufrir es no nos degrada en víctima, que somos nosotros mismos ese carnal dolor, y entonces tengo el consuelo de hacerme niño y entrañarme o al menos anhelar.

Hay en Rilke dos clases de entrañamiento o abierto: uno extraño o mediato, que es que el hemos estado viendo en *Alm*en*dr*os, *Origen*, y ahora en *Trilogía* y otros poemas a la noche, y otro entraño o inmediato que parte de una experiencia místico-animista vivida por el poeta en el jardín del castillo de Duino, y es el fin que se propone al canzar luego en los "Poemas a la noche". En la lucha entre las dos influencias, la animista de la princesa y la vital de Lou va ganando ésta, que nos lo cuenta: "las cosas de lo oculto y lo mediúmnico... En los tiempos buenos pensaba en estas cosas con craso repudio, incluso con ira" *(*120); pero aquí está en su auge:

> "Paseando con un libro en la mano, según tenía por costumbre se le ocurrió arrimarse de espaldas a un árbol (...) se sintió tan agradablemente apoyado y tan holgadamente descansado en semejante posición que, olvidándose de leer, se quedó embelesado de una contemplación casi inconsciente. Poco a poco su atención se iba depertando a un sentimiento que nunca antes había experiementado. Era como si *desde el interior del árbol* le llegaran vibraciones casi imperceptibles (...) y al punto le vino a la boca una expresión que le satisfizo: He arribado *al otro lado de la naturaleza* (...) lo mismo que un espectro (...) Posteriormente creyó recordar ciertos momentos en los que la energía de éste estaba latente como el germen de una semilla. Pensaba en aquel momento (Capri...) cuando la *llamada del pájaro sonaba al unísono allí fuera y en su interior*, y en la medida en que no se quebraba, por decirlo así, en el límite de su cuerpo, ambos, *exterior e interior los incorporaba a un espacio continuo en donde no quedaba sino un lugar único; misteriosamente protegido y dotado de una conciencia pura y profunda.* Entonces cerró los ojos para que el contorno de su cuerpo no le distrajera de *aquella experiencia sublime; lo infinito venía hacia él por todos lados* y se la hacía tan *íntimamente confidencial* que creía sentir el suave reposar de las estrellas que en tanto se habían asentado en su pecho (...) Consideraba posible estos estados de *entrega ilimitada* que le permitirían remontarse hasta su oscura *infancia" (Epis* 258).

La entrega ilimitada es la que hace la ilimitada recepción e identificaión que hacen posibles estas visiones. Ese 'al otro lado de la naturaleza' es una re-presentación suya, de nada real lo infiere; se trata de un estado contemplativo, al que le pone un rótulo, en lugar de vivirlo sencillamente. Lo real es el sentir y lo otro no son más que imaginaciones o imágnes poéticas en las que se pasa de la contemplación mística a la intuición poética. Lo real es el sentir, en el que, con la representación acallada, se halla uno recibido por el entorno en el que alcanza

unión y paz; lo otro, desde el punto de vista religioso, no son mas que excrecencias, y desde el poeta, símbolos que expresan su sentimiento. De ese 'espacio continuo en donde no quedaba sino un lugar único' el espacio interior, lo único que sabemos es que allí el poeta se hallaba 'misteriosamente protegido y dotado de una conciencia más pura y profunda'. O sea, que se trata de un estado, de una 'experiencia sublime' unal o fabricadada exclusivamente por el contemplador que él traspasa, guiado por el animismo, a un espacio; como compensación lo hace también entrañable o entrañal, lo mismo que en la traducción del poema de Leopardi, juntándolo a lo más hondo, y luego lo hace maternal: 'lo infinito venía hacia él por todos lados y se le hacía tan íntimamente confidencial que creía sentir el suave reposar de las estrrellas... en su pecho'. Pero en el poema de Leopardi el entrañamiento está en dialexia con 'naufragio' y aquí en analexia con una criatura en su pecho... lejana o infantil o anhelar. De esta experiencia parte su concepto de 'espacio interior del mundo', que era algo imaginario o irreal, que no hace más que expresar su desentrañamiento, escamoteado con su animismo. Yo podría hablar también de mi experiencia en la sierra de Gredos y en la costa mediterránea. Iba buscando fuera lo que tenía dentro, para que un poema me llegara tenía que verlo en el exterior, lo que surgía de dentro unilateral no me interesaba, porque siempre hay voluntad en uno. Veía fuera el poema y no hacía más que transcribirlo, lo que veía era 'mi paisaje interior' proyectado fuera. Salía con todos mis fantasmas dentro, pero no les hacía caso si no los veía fuera. Aquel árbol en la cumbre soportando tormentas era un comulgante que se expresaba, o aquellas peñas redondeadas en posiciones inverosímiles en lo más alto cantaban en la bacanal que estaba componiendo. Poetar así, como le sucede también a Rilke, considerando objetivo lo que sucede en uno, tiene la ventaja de que no es la voluntad sino el sentimiento, la intución y el azar, el creador; tanto en él como en mí, es siempre de la desunión de lo que se trata, no de la expresión, de plenificarse de uno u otro modo con una necesitada recepción, siempre el número 2 más o menos oculto, nunca el 1, en el que estamos ahogados. Con su concepto de 'paisaje interior' Rilke consigue salir de la unilaterlidad y hacerse bilateral, y en eso consisten estos poemas a la noche: un salir a un afuera que es un adentro, un aquende que es un allende, vivir en la bilateralidad, en el puro símbolo. La teoría del 'espacio interior' es la naturaleza que tiene un interior que expresa el mío propio, lo que yo veo en ella -es mi desentrañamiento-que es real en ella, "lo que la mirada revela *de la naturaleza externa* en el interior del hombre, su esencia profunda, es el 'interior mismo de la naturaleza" (...):

> "A través de todos los seres va un espacio:
> *el espacio interior del mundo*. Los pájaros nos traspasan en vuelo silencioso. Ay, yo soy el que quiere crecer,
> miro hacia fuera, y en mí crece un árbol" *(Epis* 308).

Por lo tanto es el aquende simbólico de mi desunión. Yo salgo de mí mismo afuera y soy el entorno que circundan pájaros y en el que crecen árboles. De esta manera dejo de ser yo mismo y me convierto en el todo, y los pájaros y los árboles son imágenes de mi lograda totalidad. Es una manera de explicar el abandono de la voluntad en la contemplación poética y mística, y surgen unas

imágenes potentes bilaterales, quedando el yo fuera de juego: "(...) rostros contempladores, a través de los que trazan sus vuelos los pájaros" (*Epis* 256). También Rosalía en *Loco* son los espíritus los que le hablan del interior de la naturaleza, y en los poemas XLII y XLIII se convierten en símbolo. Hay por una parte una recepción materna a la que me entrego y después la recepción está en mí y la dación es de ella; yo me hago la naturaleza misma y entonces recibo las daciones que en ella suceden. Tiene que ver esto con lo que nos dice Lou en sus memorias (122) de la relación del poeta con su madre, de identificación más que de complementación: "Su aversión contenía desesperación por la manía *de verse reflejado a sí mismo en la madre* en sarcástica deformación". Primero me entrego a ella y después ya no soy yo, soy ella y crecen en mí los árboles y vuelan en mi los pájaros. Estas visiones nacen del anhelo de totalidad que intenta cumplirse en la integración con la naturaleza. Pero tiene más de poesía que de creencia en un trasmundo. Rilke le llama 'espacio interior' porque él juega con los conceptos de 'interior' y 'exterior'; a mí me parecen más adecuados 'extrañamiento´ y `entrañamiento', pues en la contemplación poética y mística ya no hay fuera ni dentro, pues ella es la superación de toda compartimentación. Este 'espacio interior del mundo' Rilke lo pone también en las criaturas de la naturaleza, como se ve en una carta a Lou comentando otra suya:

> "Ahora he comprendido bien, como nunca antes me pude representar: este proceso constante de *introversión de la criatura*, el cual se produce *desde el mundo hacia el mundo interior*. De ahí la incitante situación del pájaro *en el camino de su* interioridad, pues su nido es casi un claustro materno al exterior que le ha sido otorgado por la naturaleza, y al que abastece y cubre únicamente, en lugar de *llevarlo en sí.* De este modo es el pájaro, dentro de la especie animal, el que tiene un sentimiento especialmente acusado de *confianza con el mundo exterior*, como si se supiese en el más *íntimo secreto él*» Por eso canta en el mundo *como si cantara dentro de sí mismo;* por eso nos es tan fácil captar en nuestro interior la voz de los pájaros, nos parece como si la vertiésemos por entero en nuestro sentimiento, hasta hacer posible, por un instante, el que *el mundo entero se torne para nosotros en mundo interior*, porque sentimos que el pájaro no hace distinción entre el corazón suyo y el corazón del mundo (...) De otra parte -de mi diario escrito en España hace un año, de que te acordarás-, la pregunta: ¿De dónde procede la intimidad de la criatura? (de las restantes): de ese no haber llegado a la madurez en el útero, lo cual implica que ella jamás abandona ese recinto que le ofrece protección -observa toda la vida una vinculación con el *seno materno*" (*Epist* 276).

Parece que habla del poeta y no del pájaro; es como si el poeta estuviera enteramente inmerso en el (des)entrañamiento, como sucede a veces en el soñar, transformado en pájaro. Según él, los pájaros juntan ambos espacios al (des)entrañarse en un nido abierto, y pueden pasar fácilmente del interior al exterio y su volar puede ser exterior e interior, por eso se hacen íntimos para

nosotros porque pueden cantar en lo interior suyo que es el mismo nuestro. Pero sólo nosotros podemos tener ambos entrañamientos, el materno y el mundano, y pasar del exterior al interior, y lo de fuera por una parte nos acoge y por otra lo acogemos nosotros haciendo el papel maternal, recibir en nuestro interior el vuelo del pájaro y el crecer del árbol. Pues el ser natural entraño no alcanza la totalidad porque carece de la intimidad entrañal y porque no es capaz de extrañarse: he aquí el extrañamiento como cualidad poética y mística; entonces el entrañamiento tiene que hacerse mediatamente, y de esta manera los poemas a la noche van pasando del extrañamiento al entrañamiento, adquiriendo así movimiento, lo cual no sucede generalmente en las *Elegías,* que no suelen ser otra cosa que paseos planos propios de la prosa poética. La humanidad es más entraña y más extraña; es lo que pasa también con el poeta respecto a la generalidad, que Baudelaire expresa tan bien en *El albatros:* extraño y por lo tanto de integración más problemática, pero el extrañamiento acrecienta el entrañamiento, como hemos visto en *Origen*. A nosotros nos cuesta integrarnos en el mundo porque nuestro entrañamiento es con la madre, y el mundo se convierte en lo de fuera; en cambio los animales nacen entraños en la naturaleza, como si el entorno fuera la madre. Según Rilke el pájaro puede hacer su arte esencial cantando su relación con el entorno, pues ésa es su vida primigenia; lo entrañal de él sería externo y podría hacerse también interior. Por lo tanto tan vital debiera ser la canción del pájaro como la del poeta, tan esencial. Pero nosotros no estamos entrañados en la naturaleza: a) porque tenemos un entrañamiento aparte; y b) porque tenemos un mundo. El mundo lo hemos hecho mediante el entrañamiento, como muy bien expresa Rof con su concepto de 'urdimbre '. Si nosotros no estuviésemos entrañados con nuestra madre tampoco podríamos estarlo con la naturaleza, la hacemos símbolo de ella y proyectamos en ella nuestras carencias, de las que Rilke no habla; pero él tiene que valerse de la sombría noche para expresarlo. Las experiencias místicas de las que nos habló le sucedieron de día y no fue capaz de hacerlas poema; se trataba del abierto espontáneo; con estos poemas en cambio se quiere expresr algo más. Pues no es verdad que nuestro arte nazca entrañal como el del pájaro; nace desentrañal, como tampoco es verdad que el canto del pájaro nosotros lo sintamos esencialmente, porque él no puede cantar su desentrañamiento, que es lo más hondo de nuestro arte y es lo que expresa Rilke en estos poemas, en los que se pretende alcanzar el entrañamiento a través del extrañamiento, al comienzo, para después pasar a la vivencia de totalidad; la *Trilogía* concluye así su tránsito:

> "Entonces se yergue en la noche y la llamada
> del pájaro, afuera, la tiene *ya en su existencia,* y se siente (Ferreiro)
> con valor, porque *asume en su rostro*
> *la multitud pesante de los astros" (*García)

Hemos pasado, pues, al espacio interior, es decir, a la identificación con la naturaleza, es decir, a la contemplación místico-poética inmanente, igual que vimos en las *Correspondencias* baudelerianas, aquí, desde luego, con más profundidad, pero en ambos casos se trata de un poeta inventando religión, como pasó en Grecia; es después cuando llegan los sacerdotes y la hacen

rentable. El dios está sustituido por la noche, lo que importa es que mi dación se haga recepción, por quien sea, para que amanezca la vivencia de materna totalidad. Estamos por lo tanto en la unalidad y la inmanencia. Rilke comenzó este proceso de hacer inmanente a la deidad ya en el *El libro de las horas*, con su Dios "madura" (39); "constituyéndote estamos" *(*49); etc. En realidad se trataba de la vida vista sustancialmente, pero entonces el fiel no se puede integrar, siempre quedará fuera, y Él será siempre lo más importante; por eso la vivencia religiosa deísta es siempre frustrante. Pero cuando, como en estos poemas, la deidad es una mitad y yo la otra, la integración es lo único posible, como pasa dualmente en el eros. Entonces es cuando se hace real, es decir, reentrañación primordial, sin la excrecencia de los dogmas. Es lo que sucede en estos "Poemas a la noche" bilaterales, en donde el poeta se vale del símbolo de la noche materna y del extrañamiento en ella para expresar su desentrañamiento. Con ella el poeta primero se complementa desde la dación y después desde la recepción:

> "respira
> el espacio en que se mueven las estrellas (…)
> Y ahora se nos torna propicio, nos llega al rostro
> como el mirar de la amada (…) Nada tan mudo
> como la boca de un dios. Bello como un cisne
> sobre la suprfice sin fondo de su eternidad:

Esto último es una muestra del narcisismo de las Elegías del que aquí se está libre; por lo tanto la Madre triunfa en los Poemas a la noche sobre el Padre. Lou los relaciona muy bellamenete en el poeta: "Porque más allá del estremecimiento *antes de toda brecha*, la primera niñez comprendía *su originaria seguridad*, nutrida de sí misma (...) El objeto de su arte era *Dios mismo" (*109), como idealización de la madre, por lo tanto, hemos llegado a una conclusión inconcebible al comienzo de este estudio, Rilke es un poeta, a pesar del ángel de las Elegías, fundamentalmente anhelar.

Capítulo cuarto:
SAN JUAN DE LA CRUZ Y CANTAR DE LOS CANTARES

JUAN DE LA CRUZ

> La obra aportada por San Juan de la Cruz … refleja un drama interior cuya significación no queda agotada por la mística.
>
> Baruzi 665.

I . *Desentrañamiento originario*

Con el estudio de la poesía de Juan de la Cruz, "la máxima expresión de la potencia mística, la poesía mística *par excelence"* (Hatzfeld 374) y del *Cantar de los cantares*, completamos el estudio del fondo de la poesía lírica. El decir de este poeta sería sólo anecdótico si no estuviera basado en el desentrañamiento primordial, que es ese 'drama interior', origen también de la poesía erótica y de la existencial. Así como dice Freud que el soñar más profundo -erótico- parte del desentrañamiento primordial y lo mismo decimos nosotros del arte, también el espíritu es más hondo cuanto más se acerca a este fondo, no otra cosa es la noche oscura en la que se afinca Juan de la Cruz. El espíritu tiene su origen en el extrañamiento primero; podríamos decir que ésta es la religión esencial, como el arte esencial, porque nace de lo originario. Y así como hay un arte anecdótico -y un soñar anecdótico, que no procede de la infancia- hay también una religión: la que se reduce a la creencia. La religión puede ser mística o dogmática, vital o teológica, primordial o mundana, etc., igual que el arte. Su base está en la oración, en la religión mística que parte del intento de sanar del extrañamiento primordial. El espiritu, como el arte, pretende superarlo; si no lo hubiera no la habría, no la hay en los seres naturales; y porque el desentrañamiento adquiere su mayor presencia en la adolescencia por el desarrollo de la conciencia, es también éste el momento del despertar del espíritu. Religión y conciencia, la primera para sanar de la segunda; por eso es contrasentido hacer como el deísmo al revés, aumentar la conciencia moral. La deidad a la que se ora es una figura de la madre, a la que el religante pide entrañarse. Y puesto que la raíz de esta religióna está en la infancia, veamos qué podemos averiguar de desentrañal en la ya tan lejana de Juan de la Cruz.

> "En estos días (1546 ó 1547) tiene lugar un hecho cuyo carácter extraoridinario, desapercibido a los que lo presencian, revelará años más tarde el propio Juan Yepes, trocado en Fray Juan de la Cruz. Juegan los niños de Fontiveros en torno a una laguna cenagosa, de esas que existen en tantos pueblos castellanos. Entre los niños está el hijo de Catalina Álvarez, la tejedora. Arrimado al borde de la laguna zambullen en el agua con fuerza y perpendicularmente unas varillas, que recogen al salir de nuevo a la superficie. Se inclina Juan a coger la suya, le vence el peso del cuerpecito, cae al agua y se hunde hasta el fondo de la charca. Sus manos llegan a tocar el cieno. Sale flotando a la superficie y vuelve a hundirse. 'Y vido, estando dentro, *una señora muy hermosa que le pedía la mano, alargándole la suya y él no se la quería dar por no ensuciarla;* y estando en esta ocasión llegó un labrador y con una

ijada que llevaba le alzó y sacó fuera'. Así lo contará fray Juan de la Cruz pocos años antes de su muerte, viéndose, allá por tierras de Andalucía, ante una laguna, que le hizo recordar la laguna y el episodio de Fontiveros. Dos veces por lo menos refirió este hecho el mismo San Juan de la Cruz: una al hermano fray Martín de la Asunción, que le acompañó durante algunos años en Andalucía, y otra al padre Luís de San Angelo, subdito suyo en Granada" (Crisógono, *Vida,* p.20, 13ª ed.; en la p.12 de la 13 el biógrafo se basaba en otro informe, de Úbeda, dicho de fray Fernando de la Madre de Dios:) 'Superior ya de la Reforma, recordaba con filial fruición aquella merced de la Virgen, y decía a sus frailes del convento de Granada: 'Miren m*i bobería y simpleza*, me pedia la mano y como yo la tenía llena de lodo, no se la quería dar por no la ensuciar la suya, era tan hermosa y linda"'.

Como se ve, nuestro poeta no estaba de acuerdo con aquella reacción infantil; pero precisamente en esa 'bobería y simpleza' está lo que buscamos, su negativa o impedimento desentrañal. Su madre era tejedora y cuando se lo dije a mi amiga Mary, de una villa de Avila y de similar tradición, me dijo que la causa de no poder tocar el niño a su madre era porque no le manchase la tela. Cuando Juan nació enfermó el padre y dos años después murió: además de la enfermedad, también el temor por el futuro sin recursos económicos, hizo seguramante que el recién venido no fuera excesivamente bien recibido; y después de la muerte del padre, la madre sola tuvo que sacar la casa adelante. Inadaptado, se sintió incapaz de progresar en ninguno de los oficios en los que le metieron, y en cambio sí en el estudio y la religión. Otra señal desentrañal es la relación que Juan de la Cruz establece en su obra entre la unión mística y el entrañamiento materno:

> "Pocos han sentido tan hondamente como san Juan de la Cruz la encantadora ternura de aquellas escenas del hogar en que la madre regala entre sus rodillas al pequeñuelo querido. Por lo menos nadie lo ha expresado con tanto sentimiento y delicadeza. Al alma -escribe en la Noche-... *la va Dios criando en espíritu y regalando al modo que la amorosa madre* hace al tierno niño, al cual calienta *al calor de sus pechos*, y con leche sabrosa y manjar blando y dulce le cría y trae en sus brazos y regala; pero a medida que va creciendo, le va la madre quitando el regalo, y escondiendo el tierno amor, *pónele el amargo acíbar en el dulce pecho*, y abajándole de sus brazos le hace andar por su pie, para que, perdiendo las propiedades de niño, se dé a cosas más grandes y sustanciales'(1N1 1). Bellísima imagen! ¿Quién iba a sospechar que la pluma que trazó el áspero y rectilíneo sendero de la *Subida del Monte* tendiendo en él sus nadas, y que había de dibujar con sombras de abismo y oscuridades de cavernas profundas la *Noche* del alma, tuviera colores tan finos y plácidos para pintar este cuadro de amores y ternuras.
>
> Y no fue una imagen que pasó rápidamente por la mente del escritor; la llevaba dulcemente impresa en el alma, pintada en la

fantasía. Por eso le hallamos con frecuencia en sus escritos; se le viene a cada paso a los puntos de la pluma. En medio de la tormentosa doctrina de la *Noche* se distrae a veces con imágenes tétricas, parece olvidarse de esa otra, que tiene algo de idilio, pero en seguida vuelve a ella con cariño. Y si quiere declarar el disgusto y desazón del alma a la cual quita Dios el gusto sensible, nos dirá que queda 'como un niño cuando le apartan del pecho do estaba gustando a su sabor'(1N1 5). Y si trata de ponderar la novedad y extrañeza que sienten los principiantes en los comienzos de la infusa contemplación, escribirá *sintiéndolos Dios* algo crecidillos, para que se fortalezcan y salgan de mantillas, los *desarrima del dulce pecho* y abajándolos de sus brazos les muestra a andar por sus pies'(1Nl 8). Es el momento en que Dios, cortando de la dulzura de los espirituales deleites, comienza a enviar al alma trabajos grandes, penas hondas, sequedades angustiosas. San Juan de la Cruz quiere convencernos de la conveniencia de este divino proceder, y lo hace a base de su acariciada comparación' 'Se gozan en el cielo, escribe, de que *ya saque Dios* a esta alma de pañales, de que la baje de sus brazos, de que la haga andar por su pie; de que también, *quitándole el pecho* de la leche y blando y dulce manjar de niños, le haga comer pan con corteza y comience a gustar pan de robustos'(1N1 12).

Pero ya pasó la *Noche oscura*. Terminároнse los tormentos del alma; ya gustó el pan de robustos y vienen los inefables deleites del místico desposorio. San Juan de la Cruz vuelve a traer su imagen regalada para describir la actitud de Dios y la del alma en ese estado: 'Aquí *está empleado Dios* -leemos en *Cántico- en regalar y acariciar al alma como la madre* en servir y regalar a su hijo, *criándole a sus mismos pechos*. En lo cual conoce el alma la verdad del dicho de Isaías: 'a los pechos de Dios seréis llevados y sobre sus rodillas os halagará'(CB27) ¡Cómo se refleja en esta tierna y repetida alegoría el incandescente corazón del frailecico descalzo!

Pero aún hallamos en la *Llama* otra graciosa modificación de esta imagen: '¡Ay acaecerá -escribe el *Santo* Doctor- que *Dios esté porfiando por tenerla en aquella callada quietud*, y ella porfiando también con la imaginación y con el entendimiento a querer obrar por sí misma, en lo cual es como el muchacho, que, queriéndole llevar *su madre en brazos*, él va gritando y pateando por irse por su pie; y así ni anda él ni deja andar a la madre'(L5)" (Crisógono, Obra256 2).

Vemos pues cómo Juan de la Cruz junta el entrañamiento y el extrañamiento místicos con los primordiales; en la cita bíblica el santo hace incluso a su dios madre. Porque la totalidad espiritual no puede nacer en otro lugar que en la vida materna, su único antecedente, antes está sólo la biología. Los que hemos vivido con dificultad este primer entrañamiento lo buscamos después incansables sin encontrarlo nunca del todo, y eso que es nuestra mayor pobreza

es también nuestra riqueza mayor. El eros, el espíritu y el arte nacen de aquí por eso tienen el hondor y la sacralidad del origen. Después la teología es sólo adorno y a veces impedimento, pero el manantial es nuestro, y el poeta lo expresa cantándolo y el místico regresándolo directamente, el uno expresándose y el otro recuperándolo en una deidad sustituta, y ambas cosas hizo Juan de la Cruz. Hay el tópico de el santo canta en sus poemas sus vivencias de totalidad, pero uno es siempre poeta -o místico- por necesidad y si consiguiera del todo la unión no necesitaría hablar luego de ella, como el enamorado, que poeta su amor cuando es en él desgraciado, también puede hacer madrigales laudatorios, pero ya hemos visto que esa clase de poesía no llega a la raíz, y Juan de la Cruz es un poeta esencial; no se contenta con alabar a su dios, en eso no se saldría de la religión común, se busca a sí mismo en sus vivencias místicas. La poesía mística parte del desentrañamiento, no de la unión; no hay poemas sólo de unión, puede haber cantos de alabanza que se quedan en la misma religión, que no pasan al arte; la poesía mística nace de la desunión, lo mismo la erótica y la existencial. Todas las grandes obras de la literatura son intentos de retorno al entrañamiento primordial, no sólo las místicas. En la Iliada los contendientes están deseando terminar la lucha para regresar al hogar y la *Odisea* es este regreso. Con la Divina comedia el agonista logra atravesar el mundo infernal para regresar a una amada materna; lo mismo Fausto, que sabe que a pesar de todas las maldades, será recibido; don Quijote lucha para ganar también a una amada irreal, anhelar. Y no hablemos de Ahab tras la ballena blanca, su ominosa madre. Todas las grandes obras de la literatrura y la poesía más aún, son una busca y una lucha, y lo mismo la poesía de Juan de la Cruz. Podría partir de la ominosa existencia o de un eros atormentado o del espíritu; son tres caminos diferentes para una misma búsqueda, Juan de la Cruz como poeta nace en la cárcel oscura donde yació nueve meses, copia de la oscuridad de la charca de Fontiveros. Al no hallar la recepción que buscaba en la religión se pasó al arte; o bien no era suficiente la religión, o él no estaba suficientemente hecho todavía a ella o las circunstancias eran demasiado adversas para alcanzar la unión que no hallaba. "A María de Jesús, de la que fue confesor al año siguiente en Beas, le dijo haber recibido pocas consolaciones -'e incluso creo que ninguna, sino que en cada parte de su ser sufrió en cuerpo y alma'- mientras a Inocencio de San Andrés, que fue penitente suyo en el Calvario por aquel mismo tiempo, le dijo que había sufrido 'una gran aflicción y sequedad interior'" (Brenan 45). El desentrañamiento se vive como una cárcel de la que se intenta salir y ya que por la religión real no podía, lo logra por la poética o ficticia. No es verdad que Juan cante su gloria mística en su poesía: busca el proceso desde el desentrañamiento real que le lleva al entrañamiento deseado; no hay poema suyo en el que el desentrañamiento no esté. En Teresa de Jesús sólo la mitad de los poemas son desentrañales, los otros son laudatorios; no sucede así en nuestro poeta:

El poema I es el *Romance sobre el evangelio 'in principio erat Verbum*. Como trata de la perfección divina no puede haber en él extrañamiento, canta el entrañamiento primordial, que es el materno:

"Como amado en el amante,

uno en otro residía (...)
que, como el Padre y el Hijo
y el que de ellos procedía,
el uno vive en el otro (...)
y quedó el Verbo encarnado
en el vientre de María"

El poema II, *Romance sobre el salmo 'super flumina Babilonia'*, es anhelar:

"Encima de las corrientes
que en la Babilonia hallaba,
allí me senté llorando (...).

El poema III es *Cántico*, también anhelar, como veremos. El poema IV trata de la noche oscura, y es por lo tanto desentrañal:

"¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche! (...)"

El poema V es *Noche oscura*, y por lo tanto, también desentrañal, como veremos.

El VI, *Un pastorcico*, lo mismo:

(...) sólo de pensar que está olvidado
de su bella pastora, con gran pena
se deja maltratar en tierra ajena,
el pecho del amor muy lastimado (...)

El VII, *Llama de amor viva*, es también desentrañal, como veremos.

El VIII, desentrañal también:

"Estando ausente de ti, ¿qué vida puedo tener
sino muerte y padecer
la mayor que nunca vi?
Lastima tengo de mí,
pues de suerte persevero
que muero porque no muero».

El IX, a pesar de su excelsitud, presupone la desentrañal noche oscura:

" (...) Cuanto más alto se sube,
tanto menos se entendía,
es *la tenebrosa nube*
que la noche *esclarecía* (...)".

El X, lo mismo:

" (...) Cuanto más alto llegaba
de este lance tan subido,
tanto más bajo rendido
y abatido me hallaba;
dije: no habrá quien alcance;
y abatime tanto tanto,
que di a la caza alcance (...)"

El XI, igual:

(...) Y aunque *tinieblas* padezco
en esta vida mortal,
no es tan crecido mi mal,
porque, si de luz carezco,

tengo *vida* celestial;
porque el amor da tal *vida*,
cuando más *ciego* va siendo,
que tiene el alma rendida,
sin luz y a oscuras viviendo (...)

El XII es anhelar:

"-El que de amor adolece,
del divino ser tocado,
tiene gusto tan trocado
que a los gustos desfallece;
como el que con calentura
fastidia el manjar que ve,
y apetece *un no sé que*
que se halla por ventura (...)"

El XIII es ascético, desarraigal:

"Para venir a gustarlo *todo*?.
No quieras tener gusto en *nada* (...)"

El XIV *Navideña*, es anhelar:

"Del verbo divino
la Virgen preñada
viene de camino:
¿si le dais posada?"

Y finalmente, el poema XV, *Suma de perfección*, es también ascético y, por lo tanto, desentrañado al máximo:

"Olvido de lo criado;
memoria del Criador;
atención a lo anterior
y estarse amando al Amado"

Juan de la Cruz como asceta desarraiga y como poeta anhela, vive en las dos versiones, a fin de cuentas igual que Baudelaire y Rosalía Castro. Religión y arte nacen y tienden a lo mismo y esta semejanza confundió a Menéndez Pelayo: "Hasta Leopardi, por su insaciable anhelo de la belleza eterna e increada y del infinito, por sus vagas aspiraciones y dolores, y hasta por su pesimismo es un *poeta místico*, a quien sólo falta creer en Dios" (200): es un poeta desentrañal, lo mismo qaue Juan de la Cruz; Leopardi se sentía radicalmente ateo, pero tenía más cosas en común con nuestro fraile que muchos de sus hermanos carmelitas. Por eso a Juan lo sentimos cercano actualmente, porque nos habla con lenguaje religioso de algo que es nuestro aunque llegue por una vía en la que tal vez ahora no creamos. La poesía mística se vale de la unión para sanar del desentrañamiento, lo mismo que la erótica y la existencial. Charles y Rosalía con su poesía van más lejos en el eros y la existencia, que en la busca del desentrañamiento, lo mismo que Juan con su mística. Si estos poetas no tuviesen ningún problema en su eros, en su existencia práctica o en su espíritu no serían poetas. Son los poetas más grandes por su fragilidad, pero no son los más grandes amadores. Un erótico o místico sin problemas podría ser más en esos campos, pero no será poeta, no creará belleza con ellos. La grandeza de Juan de la Cruz no está en su mística, pues seguramente hay y hubo santos más

hondos y silenciosos, sino en su poesía. Expresa con ella ¿su unión o su desentrañamiento? Con la poesía expresa la (des)unión mística y la pretendida unión, es consecuencia del desentrañamiento, por lo tanto la poesía mística de Juan de la Cruz expresa fundamentalmente su desentrañamiento primordial, superado en parte por una unión mística ficticia en el poema. El desentrañamiento poético es real pero la unión, no, pues la puerta de entrada del espíritu es la oración y no la poesía. Juan se vale de ella para sanar del desentrañamiento ya que para la unión mística no le era necesaria; éste es el conflicto juaneano más hondo que la mística, del que nos habla Baruzi sin saberlo. La poesía esencial necesita de un intermediario -erótico, místico, existencial- para llegar al desentrañamiento. Ciñéndonos a la religión, tenemos el espíritu, la poesía y el desentrañamiento es el da origen a los otros dos. Lo que le interesa a Juan no es el espíritu mismo sino sanar de su herida que no procede del espíritu sino de un conflicto anterior primordial; el espíritu es sólo medio y la poesía también; la herida original y originaria es el fin. El cristianismo dando palos de ciego habla de 'pecado original' refiriéndose a ella. Cuando se trata de un místico de 'pecado original' medio, con el espíritu lo salva; en su dogma y con su dios halla la paz. Cuando es mayor -como le sucedía a Juan en la prisión y, en general, desde su infancia- el espíritu no alcanza y se necesita también el arte. Quien ejerce de místico y de poeta es como un erótico con su amada real, que no es del todo feliz con ella y entonces además de quererla realmente, expresa su extrañamiento poéticamente inventando un eros ficticio. ¿Poetar puede ser para el espiritu una ventaja o un inconveniente? Yo pienso que lo segundo, pues yo personalmente si en lugar de meterme a poeta -erótico y místico- me hubiera hecho franciscano como pretendía en mi adolescencia, habría estado mucho más avanzado en la religión; aunque el ser varias cosas tiene la ventaja de la diversidad. Juan se vale también de las tres en su poesía mística profunda como un poeta ancho y hondo, que además tienen mucho en común, ni el arte ni la mística dependen sólo del esfuerzo, es una (des)gracia que uno tiene. "No todo el que se ejercita, de propósito, en el camino del espíritu, lleva Dios a la contemplación, ni aun la mitad; el porqué, él lo sabe" (lNl 9). Podría también decirse: no todos los que se ejercitan, de propósito, en el camino del arte lleva Dios a la creación, a la recepción: dativos somos muchos, que alcancen la recepción mística o poética, pocos: los más desgraciados, los desentrañados son los que alcanzan algo, tanto en el arte como en el espíritu. La dación del espíritu es absolutamente desvalida, como la del reciénnaciente que no tiene más que el llanto para que la madre lo acoja. Esta necesidad absoluta es la que el orante deísta busca en su dios trascendente, pero ¿cómo un Ser tan elevado va a rebajarse a esos mimos propios de una madre con su bebé? La absolutez del desamparo -la noche juaneana- es la que hace la absolutez de la recepción y la vivencia de totalidad. Si veo a alguien que se está ahogando, mi primer impulso es lanzarme al agua a salvarlo aunque luego tal vez el miedo me retenga, su dación hace mi recepción, lo mismo que en mi desvalimiento místico. La necesidad hace que pongamos en actividad una recepción que no teníamos. En el lenguaje juaneano 'mística' quiere decir 'pasividad' pero parte del religante, se trata de actividad 'pasiva' o

receptiva, la vida es dación/recepción, en la actividad unal (arte, espíritu) también nosotros hacemos la recepción. "Porque Dios es de manera que si le llevamos por bien y a su condición, *harán de Él cuanto quisieran*; más si va sobre interés, no hay hablarle" (3S44 3); antes se dijo que no todos, esto vale para los más capaces, lo mismo que se puede decir del arte. Cuando salgo a poetar no tengo voluntad, intento que se haga la de mi diosa, que es la vida; pero pido algún poema, el que ella quiera. En la religión no tiene que hacerse ninguna obra externa sino la recepción misma: es en los dos casos la necesidad lo eficiente. La preferencia de Jesús por los pobres y las Bienaventuranzas tienen este sentido espiritual como base del otro práctico. Idenfificado con el miserable es como alcanzaré la salvación del espíritu. Nace en mí, la religión es una dimensión vital unal, mi darme désvalidamente hace mi propia recepción, en la religión que es la contemplación. Viene como resultado de la dación, y de esto habla también Juan de la Cruz en su *Noche*. Cada religión le cuenta el mismo cuento del desvalimiento a deidades diferentes y todas reciben al orante. ¿Cuál es la verdadera? La que está en mí; el espíritu lo hago yo, igual que el arte; lo hace mi necesidad, si se cumplen además otras condiciones. Pero a pesar de su raíz común arte y religión son también muy diferentes, a veces opuestas. El arte es sentimiento e intuición, fondo y forma, que son la dación y la recepción respectivamente, como vimos. La poesía esencial es expresión en imágenes del desentrañamiento primordial, que hace aparacer la belleza; la religión es recogimiento, es el apartamiento de lo ajeno previo a un progresivo recibimiento. El agente artístico en su darse pone sus cosas, va a la recepción con alegrías y tristezas que quiere que la forma reciba; la integración fondo/forma del arte es más rica que la de desvalimiento/recepción de la religión. Y es contraria pues el arte es fundamentalmente la afirmación del yo, la expresión en imágenes de lo más privativo mío; la obra es realización propia, me hace importante, me afirma como creador, me da prestigio, nace de mí y yo me siento orgulloso de ella. Todo lo contrario del espíritu, que exige renunciar a mí mismo, la desposesión. 'Hija mía, le dice Juan a una monja refiriéndose a las bellezas de *Cántico*, unas veces me las daba Dios y otras *las buscaba yo" (*en Orozco 25), y este 'yo' es de poeta y no de místico. En el arte se busca la belleza; Juan habla de la hermosura como la cualidad más importante de su dios (cf CA35 3), en un tópico que viene directamente de Plotino, que dice "La *belleza primordial* carece de forma" (6 733). La vida primordial es la integración originaria; existe una gran belleza en el entrañamiento materno pero sólo para un contemplador, que podría ser la propia madre pero jamás el infante. Consecuentemente tampoco hay belleza en la integración mística pues el recogimiento impide toda contemplación. Puede existir vida pura, integración sin límites, y la belleza sería un impedimento. Porque es el espíritu y no el arte y el eros, el más directo sucesor del entrañamiento primoridal, porque el eros y el arte se quedan anclados en la belleza y para el espíritu eso no es más que rémora o superficialidad. "Porque esto tiene el lenguaje de Dios, por ser muy íntimo al alma y espiritual, en que excede todo sentido, luego *hace cesar y enmudecer toda la armonía y habilidad* de los sentidos exteriores e interiores" (2N3 5). Podríamos pensar que aunque la poesía con sus imágenes no alcance el

espíritu en su tránsito puede sin embargo ayudarnos a acercarnos a él, y eso es lo que le sucedía a sus monjas, pero de todas maneras es quedarse a la afueras, en la belleza; en sus poemas el espíritu se convierte en medio. Podría ser el fin, como sucede en los actos litúrgicos, las oraciones tienen también un ritmo poético, pero la belleza que busca Juan es más profunda, no se reduce a esa especie de barniz. Juan se lanza de lleno a buscarla igual que Baudelaire en su dimensión más honda que es el símbolo. Por el arte se llega al espiritu cuando el fin es la vivencia religiosa: "No pensemos en el aspecto externo, estos símbolos dados tienen valor por sí mismos, son la pantalla visible a través de la cual *la gente ordinaria entiende* lo inefable e invisible" *(*Dionisio carta 8). El símbolo habla a la inteligencia en la liturgia, en las parábolas de Jesús, en los sacramentos, la figura de la deidad, pero no son la religión misma, son la corteza, el meollo es la integración de mi dación en una recepción, revivir el entrañamiento primordial. Los dos símbolos más importantes de Juan de la Cruz son la noche y el eros, el primero para expresar el desentrañamiento y el segundo el entrañamiento espirituales. Podría valerse también el santo del eros como símbolo del desentrañamiento: una pareja se halla en conflicto y al final se arregla más o menos. Pero él prefiere la noche para lo primero. Podría también valerse sólo de la noche que se hace alba, o del incendio que se hace llama, pero eso le parecía seguramente demasiado lejano. El eros le parece el símbolo mejor para expresar el entrañamiento espritual, el coito místico, y lo hace con una belleza que nunca nadie logró. Pero no sale del arte, en sus poemas no se llega al espíritu mismo como sucede en la oración que es ella misma un progresivo entrañamiento, siendo las imágenes tan sólo medio. Aquí es al revés, hay también un proceso pero es desde el desentrañamiento de un personaje ficticio a una integración doblemente imaginaria por vivirse a través del eros. Al espíritu mismo no se llega nunca, sólo a su ilusión, y esta es el mundo al que Juan se entregó como consuelo en su prisión, un mundo de poeta, no de místico, y el ofreció despues a sus monjas, explicándolo teológicamente: no una realidad sino su idealización, y como medio la ascesis. El poema es expresión de una unión, no es unión en sí misma, sino su expresión idealizada; después se pretende hacer real algo que sólo es ideal, y se toma como modelo para un camino ascético que no la alcanzará jamás. Juan expresa su sentimiento místico líricamente; Teresa, por el contrario, no 'expresa: nada: vive su experiencia y nos la cuenta. Porque ella es fundamentalmente mística y él fundamentalmente poeta, de lo contrario, ¿por qué esa necesidad de expresarse poéticamente? ¿Un enamorado hace poemas de sus amores, de su entrañamento erótico? No, su profunda necesidad la cumple con su amada. Y llegamos a la conclusión más importante: la vivencia espiritual que estaba viviendo no le bastaba para expresar su desentrañamiento, que es el manantial; Teresa no necesitó tal cosa, por el anhelo Juan supera su religión porque busca también la poesía, y en su seno muere. A su anhelo no le bastaba el espíritu, necesitaba también del arte y es muy posible que su integración mayor sea poética. Con la poesía intenta colmar las precariedades del espíritu. Por eso sus poemas son expresión del anhelo que no es capaz de sosegar en el espíritu, el espíritu solo no calma, ni siquiera en *Llaga.* Si un místico necesita expresarse en poemas es porque todavía

le queda un remanente de anhelo que la integración espiritual no satisface, tal vez porque "Lo místico descarnado queda sin belleza, inexpresivo, nada" (Ruiz 117).El desentrañamiento es el origen, el conflicto dentro de la vivencia primordial, una totalidad escindida, si no hubiera la escisión, el infante pasaría del entrañamiento materno al erótico y no habría entrañamiento místico, no se necesitaría la religión, como no la necesitan los animles ni las plantas, ni tampoco el arte. Habría sólo una dimensión vital: el eros, la praxis tampoco, porque no habría mundo. Pero esa escisión en la plenitud o esa plenitud escindida nos incita a realizarla del todo, bien como escisión (poesía lírica) bien como totalidad (religión). La poesía existencial se goza en la escisión; la erótica esencial se desespera en la imposibilidad; la poesía mística es la que más se acerca a la ansiada totalidad, pero todo esto ficticiamente, pues el arte tiene la cualidad que le viene del juego de ser un menester que se juega aparte de la realidad. Por lo tanto Juan vive en sus poesías y le entrega a sus monjas sólo irrealidades, aspiraciones, en su poesía no sale del anhelo, tan sólo se consuela y nos consuela. No alcanzamos el espíritu con ella pero sí la belleza, que es lo que más le interesa a nuestro poeta. Y la prueba es que al morir no quiso que le leyesen ningún texto religioso como pretendían sino el *Cantar de los cantares*. 'Poeta místico', pero lo religioso lo adjetivo.

II. *Cántico o anhelo*

El cántico espiritual, escrito en la prisión 'con algún fervor de Dios'(Pról), es poesía, no religión; su poeta no se dedica aquí a pedir ayuda, y regalarse después con la vivencia espiritual adquirida, como sucede por ejemplo en los salmos. El regalo es la expresión lírica misma: dolor, ansia y belleza. "El deseo de los espirituales deleites es elemento que tiene amorosa acogida en este misticismo" *(*Cris *Obra*); es el fondo; también el deseo de los espirituales deleites es el que inicia la oración, pero allí se logra y aquí se queda uno en su ilusión. En el ditirambo dionisíaco se llama al dios; viene y se alcanza en el tránsito, que es místico; aquí en cambio nos tenemos que identificar con un religante que busca la unión y la va logrando y a veces la pierde y finalmente se tiene que contentar con su esperanza. *Cántico* son las canciones de un místico que está preso no sólo del anhelo, también exteriormente y la segunda cárcel aumenta la primera. Una soledad que busca la compañía mística y no la halla del todo, por eso se consuela con su ilusión poética. Si el preso fuese erótico se consolaría con la amada; como es místico, la recepción que busca es más bien materna. Una mitad de mí está encerrada y escindida de la otra, con la que se quisiera regalar. Podría Juan en la situación penosa en que se hallaba vivir realmente el entrañamiento místico que cuenta, pero el hecho es que no puede realizarse religiosamente del todo, por eso lo hace estética o ficticiamente. Después se lo enseña a sus monjas como realizado pero en realidad todo el poema no es más que una ansia que se cumple sólo imaginariamente. Más verdadero por más real es *Noche*, en donde se expresa una vivencia propia y ajena; Cán*tic*o es un sueño que luego en el comentario se considera realidad y se dan normas para llegar a él. Igual que en Rosalía es fundamental Castilla para escribir *Follas,* lo es la oscuridad de un calabozo para componer Cántico; ella buscaba el desentrañamiento interior en el exterior; él busca en esa situación de despojamiento una experiencia mística imposible y a la que tiene que dar forma poéticamente. Éste es un poema de prisionero como el romance famoso, que soñaba la libertad que no tenía, con un ave, y se la mataron, por eso Juan escapa. Sueña en el entrañamiento que no tiene valiéndose del *Cantar de los cantares*, con el que pretende acallar su gran ansia, Y no tiene descanso en la búsqueda de plenitudes para acallarla, por eso el poema queda abierto como una gran sed, que es su vida, ahora axacerbada. *Cántico* es el poema de Juan de la Cruz, el que llevaba consigo en el momento de morir como un segundo yo, y entrega a su prior cuando acaba. Es el poema de su vida, su anhelo. Hay otros dos intentos de ser: los poemas *Noche* y *Llama*, pero no son estados sino sólo momentos plenos, coitos místicos. Y después el trabajo gigantesco de la noche del espíritu, que es su experiencia y sabiduría místicas; pero cántico es lo que ya es. El religante toma aquí la figura de una enamorada que va tras un evanescente Amado que a veces se deja atrapar y el poema acaba en una posible unión futura, en el deseo, es decir, no en nada real, sólo en lo hipotético, termina como empezó. En *Cántico* es irreal el eros, pero también lo es el espíritu que se quiere expresar, precisamente porque no se puede vivir. Externamente está calcado del *Cantar de los cantares*, pero si nos fijamos más vemos que ambas composiciones tienen un espíritu muy diferente. *Cantares* comienza más

parecidamente a *Noche*, en una exclamación de deseo: "¡Béseme con besos de su boca!'. La agonista es una amante apasionada por su hombre, no hay ninguna duda ni vacilación: un amor erótico único que se consuma y al final acaba. Muestra la mentalidad de su poeta, para quien las mujeres son intercambiables; al final él dice que el eros es complicado y ella le propone que se vaya. Se trata de un poema erótico muy apasionado que tiene su conflicto y crecimiento y su término, como una novela de amor. En cambio *Cántico* comienza con una pregunta y es un buscar: ¿Adonde te escondiste/ Amado, y me dejaste con gemido?' Y la agonista sale en busca de esta recepción que le falta por majadas, montes y bosques y cuando lo encuentra sorprendentemente lo echa de sí: "Apártalos (tus ojos), Amado/ que voy de vuelo" Y sin embargo, a pesar de haberlo rechazado (es el anhelo mismo lo que busca) lo canta en la naturaleza, lo sueña en el lecho, cuenta sus aventura con él en el pasado. El poema se mueve entre el ayer ('Allí me dio su pecho) y el mañana ('Haremos las guirnaldas/ en tu amor florecidas'); apenas toca el presente:

"*Entrado* se ha la esposa
en el ameno huerto deseado
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del amado"

es un reentrañamiento: el infante acogido por la madre. Pero en seguida se vuelve a un hipotético futuro, con el que la amante sueña:

"Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura"

Naturalmente se trata de una Amada, pues las hermosas son ellas; el religante sigue soñando:

Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos
que están bien escondidas
y allí nos entraremos (...)

Esta búsqueda del entrañamiento primoridial no se alcanza jamas y necesita un gran a espacio que es claramente anhelar y se realiza también en obras famosas como *La divina comedia*: se le muere la amada y el amante va al trasmundo a buscarla: atraviesa el infierno y el purgatorio y cuando la halla no la logra, pues el anhelo si acaba, la vida no tiene objeto. También Don Quijote, sale en busca de aventuras para ponerlas a los pies de ella, y tampoco se puede lograr el acogimiento buscado, pues esa es la gracia del anhelo. Y Don Juan Tenorio, busca la madre en todas las mujeres y sólo la halla también en la ultratumba; y *Fausto*. A este género de grandes obras anhelares pertenece *Cántico*. El agonista es el poeta, aprisonado por dos cárceles: la interna y la exterior, y la segunda no hace más que darle impulso para la búsqueda de la recepción que no sabe en donde está y cuando la halla la rehusa y al final se contenta imaginariamente. Lo que se busca es una recepción femenina, por lo tanto la buscadora es masculina. Por lo tanto la integración de *Cántico* será igual a la erótica que hemos visto en otros poemas: una dación buscando y logrando -

hasta cierto punto- una recepción; y esta integración irá haciendo el movimiento del poema. Aquí ella es la activa; él apenas dice algo, y son cosas de no mucha sustancia, todo el protagonismo es de ella, por eso le viene mejor el título que su poeta le puso: *Canciones de la esposa*. Este título además tiene la ventaja de destacar la importancia de los elementos en el conjunto, pues este poema es especial en cuanto a esta relación, sobre lo cual hay opiniones encontradas: "La e*structura total del Poema*, el más largo de San Juan de la Cruz, es, desde el punto de vista literario, perfecta" (Alonso 213); "Cántico es un mosaico" (Hatzfeld 392). Nosotros nos situamos en un lugar intermedio, vemos que el poema tiene dificultades en su movimiento, pero tal vez tenga que ver en ello el anhelo subyacente. Cuando el poeta quiso convertir el poema en investigación teológica y enseñanza mística vio que había problemas en el proceso; el lírico no es el mismo que el místico pues aquél busca la belleza y este el espíritu pero la intensidad de la vivencia tiene que ser creciente en ambos casos, por lo tanto esa manipulación posterior -no resolvió el problema- muestra una deficiencia también lírica. La propiciación dativa, de intensidad extensiva llega hasta la mitad de la canción 12; a partir de aquí comienza el tránsito receptivo de intensidad inextensiva.

A} Dación extensiva:

+1: salió clamando, y no está;
+2: campo, pastores;
+3: montes, riberas, fuertes fronteras (proyecto);
+4: bosques, espesuras;
+5: sotos;
+6-11: descanso y queja en la fuente;
•12: susto de ella y huida; él la hace volver.

Todas la canciones son de movimiento positivo, dialexo, que hace avanzar el poema, menos la última, ya si la dialexia que es una demanda de presencia, cuando ésta se da, no parece que la agonista deba rechazarla, pues su ansia había crecido tanto que deseaba morir; por eso no es valida la justificación de la *Declaración*, que habla del peligro de una tal presencia, a no ser que consideremos pusilánime a la agonista, y no lo es en absoluto. Cuando ve al amante se defrauda, como pasa con frecuencia en el eros, que se idealiza excesivamente, especialmente si no se convive. Por lo tanto consideramos que este primer movimiento va creciendo maravillosamente, hasta que en el encuentro falla, a no ser que consideremos el fondo del poema no como entrañación sino como desentrañación mística, que es lo nosotros proponemos.

B) .Recepción inextensiva:

+13: Antes la naturaleza estaba vacía y se buscaba al Amado; ahora es ya él.
+14: es intimidad.
+15: en el lecho;
• 16: retroceso de búsqueda de 'las jóvenes';
+17: recepción en la bodega.
+18: en su pecho.
• 19: retroceso extensivo:
•20: igual;

+21: intensidad mitigada;
+22: acrecentada;
•23: dogmática;
•24: igual;
•25: retroceso extensivo;
•26: defensiva;
+27: recepcicón plena.
•28: extensión dogmática;
•29-30: retroceso extensivo;
•31: igual;
•32: igual;
+35-38: extensión que es intensión: anhelar;
•33: retroceso extensivo;
•34: retroceso entrañal;
•39: extensión pasiva.

Por lo tanto la negatividad se acrecienta mucho en el movimiento receptivo, que es más del doble el que dativo, esto ya nos puede indicar una de las causas de que el poema no crezca suficientemente en el segundo movimiento. Es mucho más difícil gestionar en un poema la recepción que la dación, la analexia que la dialexia, porque ésta, con tal de mantener una oposición se consigue, pero sin ella, solo con excelencias, la cosa es muy complicada. Entonces se impone meter dialexias para disimular el fallo analexo: se recurre al dogma, al demonio, a la ascesis, elementos todos espúreos poéticamente. A no ser, como antes, que consideremos que el poema quiere hablarnos soterradamente del anhelo, entonces se entendería, como antes, esa tibieza que invade a la religante. De esta manera el movimiento del poema pasaría por estas fases: Dación: 1-12; recepción: 13-22; extrañamiento mezclado con entrañamiento: 23-34; anhelo: 35-38. Y quedaría la canción 39 como un peso muerto final inasumible. Este es el meollo del poema: después de rehusar sorprendentemente a la unión en la canción 12, la agonista se hace cantarina y en 17-18 llega a la unión, en la interior bodega; luego hay que esperar hasta la 27 para hallar otro entrañamiento similiar, 'sobre los dulces brazos del Amado'; y finalmente el entrañamiento futuro o anhelar. Si no contamos la canción 12, hay tres momentos en que se realiza la unión. Por lo tanto podrían formarse tres unidades, tres intentos, el primero logrado pero no del todo, el segundo, igual; y el tercero, la opción por el anhelo. Se trataría entonces de un rondel, como los de las cantigas galaicas: 1-18 el motivo, 19-27 la primera vuelta y 28-39 una segunda; pero ese no es el espíritu de este poema, al que le falta ese orden y ese ritmo de femenina saudade. La causa de este movimiento sorprendente tiene que ser -ademas de la impericia del poeta- el anhelo. Está claro en el poema que se rompe la secuencia unitiva varias veces, se alcanza la unión en las canciones 17-18, se podría dejar el poema aquí; pero no se está satisfecho y se sigue buscando, y no se halla de nuevo la unión hasta la 27; se podría dejar el poema aquí, pero se sigue insatisfecho, se sigue y no se logra nada y finalmente se conforma uno con una satisfacción aplazada. Pero lo que no se entiende de ninguna manera es la canción 39, antipoética. Alonso dice que es anticlimática;

ya que el poema ha tenido demasiado anticlímax, lo que necesitaba es una conclusión claramente entrañal o desentrañal, y el poema optó por lo segundo, pero con esa losa. Siempre este poema me ha desconsolado; es muy bello al comienzo pero desgraciado al final, y eso nadie lo dice, pero está ahí, ¿será pecado? Además de los elementos desentrañal, poético y místico, hay en este poema elementos dogmáticos y ascéticos, que son los que perturban su belleza. El desentrañamiento, la poesía y la mística tienen intereses comunes, pero lo ascético y lo dogmático son como canes que la destrozan; y el poema es víctima de esta parte a fin de cuentas anecdótica. Por lo tanto *Cántico* acaba en un fracaso: el anhelo machacado por el dogma. Porque esta última estrofa es exclusivamente dogmática y ascética, está puesta con la cabeza teológica, no con el corazón anhelar, poético y místico. Existen dos grupos de intereses: A) el desentrañal, lírico y místico por una parte y B) el ascético y dogmático por otro. El primero comienza el poema y lo mantiene incontamiado hasta la canción 20. ¡Ay si el poema acabara aquí! Pero a partir del 21 comienza el dogma y en el 25 lo demoníaco hasta el 27, que es pura belleza mística; pero vuelve el dogma en 28 y el enemigo y hay que esconderse, y la ascética soledad. A partir de 20, a pesar de 27 el poema se deteriora. Hasta el anhelo final, en que se levanta. Pero 39 definitivamente lo machaca. Podemos considerar por lo tanto este poema es el combate entre la poesía y el dogma. Gana la poesía en más de la mitad, primero con el entrañamiento y después con el anhelo, pero finalmente el dogma se impone; la santa inquisición debe tener mucho que ver en esto. Hasta 20, ¡qué hermosura, qué juventud, religión limpia de dogma, qué poesía! Pero se necesitaba el lastre del dogma y la ascesis, tal vez para conformarse con el anhelo en que acaba, ¡Si al menos no estuviera el peso de la última! Alonso pretende justificar poéticamente algo que no tiene justificación, sólo se comprende desde el sometimiento al dogma. Desde la perspectiva inmanente y de filosofía de la religión la ascesis es desarraigo y el dogma alienación; juntos han combatido en este poema y casi lo aniquilan. Desarraigo y alienación: los dos antivitales, ¿cuál lo es más? La ascesis es la opción por la muerte y el dogma es escapatoria y sometimiento. Se puede vivir la mística sin ambas, y en esto consiste en gran parte el intento de Juan de la Cruz, pero el enemio es excesivo y acecha y puede quemar vivo. Se puede hacer poesía mística sin dogma y Juan lo intentó; en este poema no lo consiguió del todo, veamos el próximo.

III. *Noche de entrañamiento místico*

Cántico es como *Don Quijote* o la *Divina comedia:* pretendía no una entrañación aislada sino un estado entrañal difinitivo y era por lo tanto utópico, es decir, anhelar. Comienza con la aventura dialexa de una religante intentando la unión, pero en la fase analexa se habla de un estado: 'Allí me prometió de ser su esposa'(18); 'ya no tengo otro oficio'(19); 'entrado se ha la esposa;(27); 'porque la esposa duerma más seguro'(30); pero al final la agonista se conforma con una esperanza: 'aquello que mi alma pretendía'(37).. Ese poema es por lo tanto de mayor envergadura que un poema lírico, es también épico: se intenta en él la conquista precaria del espíritu, como en esas otras grandes obras con las que lo hemos comparado. Ninguna es perfecta, tienen todas grandes defectos, pero en lo fundamental, en el intento fracasado por imposible de lograr desde el desentrañamiento el entrañamiento, aciertan y se hacen esenciales. Tenemos que ver ahora si *Noche* se halla en esa tesitura. Trata de una religante que desde el desentrañamiento espiritual, alcanza el entrañamiento místico. La 'noche' es el símbolo poético que con Juan de la Cruz expresa el desentramiento místico del que parte la agonista para alcanzar la entrañación. Había una cierta oposición pero la noche oscura cuida de la amante como si fuese su hija y la protege y la va conduciendo hacia un Amado que, si en verdad no es muy efusivo, ella en él se regala. Es materna: "De tal manera la absorbe y embebe en sí esta oscura noche de contemplación y la pone tan cerca de Dios, *la ampara* y libra de todo lo que no es Dios" *(*2N16 10). Lo más impórtante del poema es esta noche que acoge a la religante y la conduce a la unión. La agonista aquí, a diferencia de lo que sucedía en *Cántico* tiene un secreto mediante el cual alcanza lo que antes no logró del todo, que es la noche oscura, el desentrañamiento místico, heredero del primordial. Debajo del término 'noche' hay fundamentalmente una experiencia desentrañal: "De lo que está doliente el alma aquí y lo que más siente es parecerle claro que Dios *la ha desechado" (*2N6 2). Juan le llama al desentrañamiento religioso 'noche: porque para él lo fue, en una mazmorra oscura, pero su nombre es 'desentrañamiento místico'; es un símbolo, no dice la cosa sino el sentimiento que se siente en ella: 'noche' no es religión sino poesía. Por eso decimos que Juan es en su obra más poeta místico. Y este extrañamiento es necesario para alcanzar la unión mística: "*Esta oscura noche de fuego amoroso*, así como a oscuras va *purgando* , así a oscuras va al alma *inflamando*" *(*2N12 1). Con el nombre de 'noche', por lo tanto, se expresa una vivencia que al mismo tiempo que es negativa es positiva, puesto que a la vez que es 'oscura noche' es 'fuego amoroso', escisión y juntamiento odio y amor, entrañamiento y desarraigo, como el 'amor cativo' rosaliano: noche/del espíritu. Noche que alcanza el espíritu, que a fin de cuentas no es otra cosa que el espíritu mismo visto desde el lado dativo. Y puesto que todas las vivencias profundas provienen de la infancia, habrá que llamarla 'desentrañamiento' pues será una repetición del primordial, como pasa en el eros desentrañal. Lo esencial de la vida que somos, es la integración dativo/receptiva, que se comienza en la infancia en el entrañamiento con la madre; si la vivencia

espiritual es algo real tiene que haberse originado, igual que el eros, en la integración materna, pues entonces el infante experimenta una vivencia de totalidad, que es lo que luego el místico busca en el espíritu; si se hubiera realizado enteramente con la madre, no tendría a este respecto ninguna ansia, sólo una apacible nostalgia, por eso los que entregan su vida a la religión a costa de grandes sacrificios se trata de una necesidad desentrañal; es un hecho, que Juan de la Cruz muestra en este poema, que el espíritu se hace en una situación de extrañamiento, como la que sufre el infante cuando no es enteramente recibido; por lo tanto tenemos derecho a llamarle a esta vivencia carencial , cuando se orienta religiosamente, "desentrañamiento místico'; y cuando, como en la noche oscura, la entrega espiritual se hace casi devoradora y rechazo absoluto tenemos derecho a llamarle 'desarraigo místico'. Para su concepción del desentrañamiento místico como 'noche oscura' por Juan de la 'Cruz fue muy importante la experiencia del encarcelamiento durante nueve meses en un antro sin apenas luz, en el que fue importante también, como en la experiencia de la charca de Fontiveros, la figura de la Virgen María:

> "El día 14, víspera de la Asunción de Nuestra Señora, ora fray Juan de rodillas, con la frente en el suelo, de espaldas a la puerta cerrada de su cárcel. El padre prior, fray Maldonado, abre la puerta y entra. Fray Juan permanece inmóvil. 'Por qué no os levantáis viniendo yo a veros?', le dice el prior dándole con el pie. El preso se excusa humildemente: 'Pensaba que era el carcelero'; por otra parte, su estado de debilidad no le permite levantarse rápidamente; además estaba distraído. '¿Pues ¿en qué pensabais ahora?' replica el prelado. 'En que mañana es día de Nuestra Señora y gustara mucho hacer misa', contesta fray Juan. 'No en mis días', termina bruscamente el padre Maldonado, y se sale, cerrando tras sí la puerta. ('Dejando al dicho Santo muy afligido por no dejarle salir a decir misa', decl. de Martín de la Asunción, se lo oyó al Santo).... Son los días de la octava de la Asunción (se puede dar por seguro que fue -la escapada- pasado el día 15). Fray Juan lo ha preparado todo: ha rasgado las mantas en tiras, las ha anudado y cosido por las puntas unas a otras y tiene en la mano el grarabato del candil le ha prestado el carcelero los últimos días. Es de noche: una noche de luna clara" (Crisógono *Vida* 163).

La experiencia de la charca, la escapada de la cárcel y el poema Noche, parecen casi lo mismo; en los tres hay la dualidad de A, el religante desamparado en la noche y B, el Amparo. En la primera tenemos que A es el niño Juan; B es el fondo enlodado y C es la madre divinizada. Si Juan no estuviera en la charca y en el cieno del fondo no hubiese tenido la experiencia del acogimiento divino; necesitó el sentimiento de desamparo para alcanzar el Amparo; necesitó estar en extrañamiento para acercarse al entrañamiento. Es necesario saber de la propia miseria para alcanzar tanto el espíritu como el arte porque sólo no queriendo ni previniendo ni sabiendo puede venir la intuición o la contemplación; por eso el almendro rilkiano está en la actitud adecuada: sólo puedes intuir (arte) o contemplar (espíritu) profundamente de este modo. Si deseo alcanzar mi vida desde el desentrañamiento originario debo

desalienarme y desenajenarme del mundo para alcanzarlo, tengo que vivir en la necesidad fundamental para ser acogido en su recepción absoluta. Es por lo tanto necesaria una ascesis, pero supeditada a la necesidad mística. El místico es un necesitante que desecha el mundo porque no le satisface, porque busca otra cosa; el asceta está fundado sólo en esa negación. La noche oscura es una situación de desamparo parecida a la que se vivió en la infancia que hace posible un (des)entrañamiento materno; en este caso la noche oscura no consiguió alcanzar el alba. En la prisión están también el desamparo del horrendo encarcelamiento que hace la integración poética más que la mística -también hay 'noche' lírica. En la primera de las pocas cartas que se conservan del santo, escrita en Andalucía, después de la experiencia carcelaria, aconseja a una monja: "Consuélese conmigo, más desterrado estoy yo y solo por acá: *después que me tragó aquella ballena* y me vomitó en este extraño puerto, nunca más merecí verla ni a los santos de por allá. Dios lo hizo bien; pues, en fin, es lima el desamparo, y *para gran luz el padecer tinieblas.¡Plega a Dios no andemos en ellas*!". Nos sorprende que el santo no diga, como hace otras veces, que es bueno el sufrir y que hay que desarlo y buscarlo. La Charca fue tiniebla para una gran luz: el amor materno imposible; la cárcel de Toledo fue tiniebla también para una gran luz, sobre todo poética; pero la luz mayor -en el ámbito ficticio del arte es la alcanzada en este poema. La tiniebla trae la luz, esto es lo que Juan ha experimentado. La ballena nos recuerda la de Ahab, aquélla es una madre terrible a la que el protagonista odia y ama desesperamente, y aquel desarraigo conduce a la muerte; en éste, aunque diga que para él es 'extraño', la ballena lo depositó en el hermoso puerto de las monjas de Beas y en este poema plácido del que tal vez sea protagonista una de ellas. El elemento femenino materno es la noche en los tres casos -desentrañamiento primordial- que en el primer caso impide por completo la integración; en el segundo lo intenta, pero el religante consigue librarse del impedimento y en el tercero la noche, mostrándose ahora absolutamente materna, es la que hace posible la integración espiritual:

"En una noche oscura (...)
A escuras y segura (...)
En la noche dichosa (...)
¡Oh noche amable mas que la alborada! (...)

Nos parece que se muestra la noche enteramente oscura de la charca, menos oscura de la prisión, y clara ya al final la del poema: son el desentrañamiento primordial que pasa del desarraigo al anhelo y al entrañamiento, en un proceso similar al de Hölderlin, Baudelaire y Rosalía, pero de signo contrario. Esto nos haría ver que el eros y el espíritu cursan inversamente y es mejor el espíritu como solución. El desentrañamiento puede decirse que es un mal en el eros y un bien en la religión y el espíritu. Si no hubiera desentrañamiento, si el entrañamiento primordial fuera enteramente entrañal, el eros sería la felicidad, pero no habría espíritu -ni arte esencial. Por eso dice Juan de la Cruz que es indispensable el sufrimiento, y afirman lo mismo el Jesús de las Bienaventuranzas y las religiones místericas. Pablo habla de que hay que morir para renacer, ¿qué tendrá ver esto con la vida del espíritu? Son lo contrario, sin embargo cuando a lo primero lo miramos desde el extrañamiento, se convierte

en medio para el entrañamiento, porque nos hace regresar a la infancia en donde ambos estaban juntos. La muerte nos espiritualiza porque es carencia de totalidad; no es lo sustantivo, es lo que le falta a la integración mística para alcanzar la totalidad primordial. Si me pongo en la situación anterior ahora puedo lograr el entrañamiento que entonces no alcancé porque tengo como medio el espíritu. ¿Y este espíritu qué es? Es la conversión de la dualidad primordial en unalidad, por eso lo que antes no era factible, ahora lo es. La noche oscura es la situación actual remedo de la desentrañal infantil que hace que te imagines la recepción materna para ser recibido. El niño Juan se encuentra en peligro e imagina a una madre que venga a salvarlo, pero no era posible porque él no se sentía digno, era despreciable, sucio, etc. Entonces el desentrañamiento es esta situación de la charca, de desamparo que te hace buscar el amparo materno. La charca, la cárcel, la noche oscura son la situación adecuada para obtener la recepción. A esta situación de desvalimiento generadora del recibimiento le llamamos 'desentrañamiento místico'. En la charca hay dos lados (des)integrados: el niño en situación de desamparo y la madre dispuesta a recibirlo; también en la cárcel y también en el poema. Esta noche oscura se convierte en noche del espíritu cuando mediante ella lo alcanzo. Por lo tanto la noche oscura es el desentrañamiento místico y la noche del espíritu es la entrañación. Si la relaciono con la negra sombra de Rosalía, la negra sombra es una situación actual reflejo de la infantil desentrañal con la madre. Juan tiene dos noches, la oscura y la del espíritu; también Rosalía tiene dos sombras, la sólo entenebrecedora y la creadora; tendría también que elaborarla teóricamente, como hace Juan con la suya. Pero esto es lo que estamos haciendo nosotros, es lo que llamamos poesía esencial o desentrañal. Por lo tanto hay noche del espíritu -desentrañamiento místico- y sombra poética -desentrañamiento artístico- además de desentrañamiento erótico del que ya hemos hablado mucho. Tres noches -o tres desentrañamientos- creadoras. Rosalía y Juan los han sacado a luz; nosotros los estamos elaborando filosóficamente.

En *Fonte* se comienza estableciendo una diléctica entre lo natío, lo germinal, lo primordial -para lo cual se emplea un término también primitivo- y lo que lo aplaca, lo sofoca, lo acaba:

> '¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre,
> aunque es de noche!'

Se destaca bien al comienzo el saber del poeta de esa vida originaria y se contrasta con lo mortuorio. Pero no se trata del saber de la dualidad vital que es la de darse y recibir, que es la que hace la vida en la naturaleza, en la praxis, en el eros y en el espíritu; ésta de Juan es sólo un saber de la dualidad mortal de alma-cuerpo, de amo-esclavo; bien-mal; de la que no hace vivir sino morir, de la estéril, de la inmóvil. Y puesto que un poema es un ser vivo, ¿cómo éste puede avanzar y acrecentarse con ella? Lo intenta aumentando más y más la parte vital para ver así de acabar con lo mortal. Y entonces a lo que antes era naciente, lo germinal, lo dativo que 'mana y corre', no puede ser lo divino que es lo que reciba, que es lo que se da, lo que lo busca; lo divino esta al final, al comienzo estoy yo buscándolo. Bueno pue el poema se dogmatiza haciendo la inversión,

se lo convierte en divino; se pasa de la vida a la teología: eterno (motivo); sin origen (1ª vuelta), lo más bello (29); imposible de vadear (3ª), todo luz; luego se entra en el terreno del dogma y siguen diciéndose en él grandezas, pero la noche oscura puede con todo el tinglado; finalmente esta religión sacrificial se hace mistérica: por el símbolo del pan eucarístico hay un acercamiento simbólico a lo natío del comienzo, a la vida del espíritu:

'Aquesta viva fuente que deseo
en este pan de vida yo la veo
aunque es de noche'.

Es un final decente, lo máximo que se podía conseguir teniendo esa carga en cima. Al entenderse lo natío como sustancia sólo puede conseguirse una integración ficticia mediante un sacramento. Pero Juan de la Cruz aspira a más, lo hemos visto ya en Cántico: quiere conseguir una integración como en el eros en donde hay originariamente una dualidad vital: la masculinidad se da y la feminidad la recibe; no lo ha logrado del todo, se quedó en el anhelo, por eso quiere ahora emprender más profundamente este largo camino en el que muchas veces se perderá y volverá a encontrarse, de convertir esa noche oscura en noche del espíritu. Para ello hay que convertir muerte en vida: es lo que hizo el abogado Gandhi cuando lo echaron a patadas del depertamento sólo para blancos en el que viajaba por Sudáfrica; es también lo que hace Juan de la Cruz cuando le meten en ese agujero. En lugar de quedarse en la escisión y el odio, hace de esta muerte vida, y así nace la no-violencia y también la noche del espíritu, demostrando que el extrañamiento puede ser fuente de integración vital.

1 En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.
2 A oscuras y segura,
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y encelada,
estando ya mi casa sosegada.
3 En la noche dichosa,
en secreto, nadie me veía
ni yo miraba cosa,
sin otra luz ni guía
sino la que en el corazón ardía.
4 Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.
5 ¡Oh noche que guiaste!
¡oh noche amable más que la alborada!,

¡oh noche que juntaste
Amado con amada
amada en el Amado transformada!

6 En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí guedó dormido, y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

7 El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
e mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

8 Quedóme y olvidóme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo y déjeme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

En Cantico eran dativas las 13 primeras canciones y el doble las receptivas, es imposible mantener un poema en una fase de recepción analexa tan grande con una propiciación tan relativamente pequeña, por eso el poema tenía necesariamente que caer y levantarse de nuevo y volver a caer, pues así entraba un poco la dialexia a ayudar a la analexia exhausta. Al final la única solución era, puesto que la recepción no se lograba del todo, el anhelo; el movimiento mismo del poema, dejando aparte lo que se dice, ya nos expresa su fondo. En *Noche* hay, al revés, una gran propiciación, tan intensa ella misma que tiene movimiento de poema (1-5), hasta tal punto que el tránsito de sólo dos canciones parece sólo una ilustración de lo dicho antes; y después viene el sosiego con una. Pero fijándonos un poco más, vemos que aquí no se trata de la poesía seguida habitual sino que ésta viene en oleadas, una primera es la propiciación que se basa en el símbolo de la noche, y el poema concluye todo su fondo en ella, pero luego viene una segunda que se vale del símbolo del eros y hace la segunda y definitiva conclusión. Se trata pues de un rondel, como los de las cantigas, incluso repite un verso idéntico como ellas, si bien a destiempo. El poeta lo practicó de manera más ortodoxa, como vimos antes, en *Fonte*, pero también en toda su restante poesía menor. Excepto *Cántico* y *Llama* toda la demás poesía del santo está en rondeles, lo cual se avenía bien con su manera de ser recogida y femenina. Su gran aventura fue *Cántico*, una obra grandiosa aun en sus fracasos, y después *Llama*, que es una mezcla de ese poema y de éste; todo lo demás fue interiorización. Por lo tanto es la dación nocturna lo más importante de *Noche* de acuerdo con su título al contrario del otro poema. "Tiene el *Cantico* ocho 'allí' explícitos… y cuatro implícitos.. Sorprende, pues, que la *Noche* no haga uso en absoluto de estos 'allí' para la descripción del espacio del encuentro del Amado y la Amada"(Nieto 125). No hay extensión en él, porque el viaje es interior, de sentimiento estético y místico; no lo podríamos analogar con el *Quijote*, como hicimos con *Cántico. Noche* se extiende en el

motivo con el 'salí' en una primera oleada y luego se recoge en sí mismo y después se vuelve en una segunda de más intimidad aún que la primera. La propiciación nocturna está integrada por dos géneros de noche, la vital que comienza el poema y llega hasta 'salí' y la mortuoria, que es la antítesis, es decir el enemigo de la primera que tiene que vencer para que el poema crezca a su costa; comprende el final de la canción primera y toda la segunda, constituyendo entre las dos el primer tramo del motivo o la propiciación de la propiciación del poema. La primera noche es la mortuoria. Si se junta con el segundo verso se trata claramente de la noche del espíritu, con su lado dativo y su otro receptivo. El primer verso de la segunda canción reitera 'a oscuras y segura', y eso nos hace ver las dos noches oscuras de este poema, la primera francamente dativa de dentro afuera, y la segunda pasiva y encerrada en sí misma. Y es la primera la tesis (A) del poema, la que ha de triunfar en su lucha con la segunda (B). Por lo tanto el primer verso es de A, con el segundo, el tercero y el comienzo del cuarto; el resto de la primera canción y toda la segunda son B. La primera canción tiene en sí una gran batalla; la segunda no es más que peso muerto; en la primera hay una honda inquietud violenta, contrastada por el último verso, la segunda, nada más que la reiteración de la pasividad. Por lo tanto en esta primera parte el triunfo es de lo mortuorio: del encerramiento en sí mismo, del escapismo, de la pasividad: del desarraigo. El poema comienza en el anhelo un poco teñido de desarraigo y luego éste se impone, la pasividad, la muerte sin ser notada, sosegada, secreta, disfrazada, encelada, de nuevo sosegada. Es mentira el tal sosiego, pues si la agonista se halla en tanta paz ¿a qué sale en la noche oscura, por qué no se queda tranquila en casa? La tesis se halla ahora hundida en su antítesis, la primera canción atrapada por la segunda tanto poética como místicamente. Pero en ésta hay dos cosas diferentes: la ocultación y la ascesis. Juan para escapar de la prisión tiene que ocultarse, y aquí nos lo cuenta, pero como además el poema tiene como en *Cántico* pretensiones pedagógicas, junta el escapar con la ascesis y estas dos cosas nada tienen que ver pues la escapada no es ni con miras ascéticas ni místicos, es simplemente para proteger su vida en peligro, y aquí lo junta todo y por eso podemos decir que el poema está aquí en su momento peor: empezó gloriosamete y se descalabró. El último verso idéntico en las dos canciones es ascético, es pureza, es una vía analexa: hacerse igual a lo impoluto de la recepción, y esto no es integración sino sólo identificación imposible de conseguir del todo, siempre desasosegante, jamás alcanzable. Si yo me doy y alguien me recibe, todo es muy sencillo, cuanto más me doy más -si lo hago adecuadamente y tratándose, como en el espíritu, de una dimensión vital unal- seré recibido y punto. La vía mística se basa en la necesidad, en el desentrañamiento y esto lo expresa bien el salí; en cambio eso de la casa sosegada es mirarse el ombligo, es no salir de sí. Con la salida se inicia el proceso, 'salí' es el punto más alto y no permite compararlo con el de *Cántico*, que también inicia el poema y nos habla claramente del anhelo juaneano, allí necesitaba espacios amplios pero aquí se ve que es interior; tenemos que comprobar si pertenece a lo que viene a continuación, mi casa, a oscuras, con mucha protección, disfrazada; o a lo que le precede: las ansias y los amores. En

este caso son semejantes: "En una noche oscura,/con ansias, en amores inflamada"y "¿En dónde te escondiste,/ Amado y me dejaste con gemido", y provienen los dos de *Cantares*: En mi lecho por las noches busqué al amado de mi alma" (Cantotercero). Pero si miramos lo que sigue en este poema, no puede haber más diferencia, parece la propia salida del poeta de la cárcel, un escapar difícil, no es un salir a la extensión sino más bien bajar por una escala con cuidado, todas son precauciones en este salir; tal vez la repetición de la casa sosegada no sea más que su deseo de no descalabrarse. "Toma por metáfora el mísero estado del cautiverio, del cual el se libra y tiene por dichosa ventura, sin que se lo impida alguno de los prisioneros (carceleros). Porque el alma, después del *primer pecado original*, verdaderamente está como cautiva en este cuerpo mortal, sujeta a las *pasiones y apetitos naturles, del cerco y sujección de los cuales* tiene por dichosa ventura haber salido sin ser notada, esto es *sin ser de ninguno de ellos impedida ni comprehendida"* (lS15 1). El santo dice que el pecado original es quien lo tiene preso, pero el desentrañamiento original es quien le va a dar la libertad. Nuestro 'pecado original' no es ningún pecado sino nuestra original necesidad de libertad. El escaparse de la cárcel en la que lo tenían preso sus compañeros de orden no puede ser ni siquiera figuradamente escapar de las pasiones, no es ascesis, es más bien anhelo, pues el encarcelamiento en que se halla es imagen de su prisión desentrañal –lo vimos en la experiencia de la charca- y la salida no es acrecentada ni el impulso para romperla. Para el santo escapar de la cárcel es escapar de sus 'pasiones y apetitos naturales' y de eso no se puede jamás escapar; siempre reaparecerán en el lugar menos sospechoso. Para nosotros escapar del extrañamiento primordial es intentar escapar de la muerte, buscar la vida; también para él es escapar de las pasiones para alcanzar la vida: la vía ascética. Al desentrañamiento se le llama 'pecado', y porque pequé me he emporcado, me hallo preso de la carne, el entrañamiento primordial me tiene sujeto, no me deja llegar al espíritu. Es como si antes lo tuviésemos y lo hubiésemos perdido y ahora hasta que no limpiemos del todo esa porquería -ascesis- no podemos alcanzarlo. Para nosotros la cosa es completamente diferente. No hemos tenido nunca el entrañamiento primordial que buscamos: lo que tenemos es precisamente una carencia, porque no lo hemos tenido estamos incompletos. Somos cojos que buscamos la pierna que les falta y a la vez no la encontraremos nunca. Para ellos somos cojos porque estamos sucios. No sé para qué quieren la mística, con la ascesis tendrían suficiente. Ellos tienen una cosa de más que es el pecado 'original'; nosotros tenemos una cosa de menos que es el 'des' del entrañamiento primordial. Estuvimos casi entrañados del todo, pero nos falta un poco, que es lo que queremos alcanzar con el espíritu. Según ellos la humanidad pecó, y ahora tiene que limpiarse; según nosotros unas personas más que otras sufren de desentrañamiento, son las que buscan el arte o el espíritu para aliviarse. Lo que para ellos es pecado para nosotros es necesidad. Juan se nos muestra en la visión de la charca más como un pecador que como un necesitante, pues lleva en las manos una suciedad de la que se tiene que limpiar para no manchar a la que lo quiere recibir. Si el extrañamiento fuese lo mas importante la sentiría a ella como inasible, él yendo tras ella sin alcanzarla nunca. Yo de niño tenía una

pesadilla así; iba tras de algo y con una cinta de medir como la que utilizaba mi madre en su trabajo de costurera, intentaba medirlo pero crecía y crecía, yo me desesperaba y tenía que renunciar llorando. La cárcel para Juan es estar 'cautiva en este cuerpo mortal, sujeta a las pasiones y a los apetitos naturales'; Juan pretende escapar como hizo en la cárcel real. Y lo que no tiene ya ningún sentido es decir que la escapada es 'sin ser de ninguno de ellos impedida', que no es más que un juego de palabras, como si estuviese jugando al escondite consigo mismo. Juntar el escapar de la cárcel con la ascesis y hablar de un disfraz para esconderse de sí mismo es intentar a toro pasado explicar ascéticmente algo que no es más que una simple fuga. La escapada es de sí mismo, como el gato quiere morderse la cola, un intento imposible; para nosotros escapar de la cárcel sería acercarse a algo inasible. Para él es una huida que pretende alcanzar y para nosotros un acercamiento; desarraigo para él y anhelo para nosotros. La salida de *Cántico* era enteramente anhelar; la de *Noche* aquí se hace ascética y desarraigal. Si la obra quedase reducida a esa ascesis, a esa purificiación y sosiego de las 'pasiones y apetitos naturales', no habría poema; lo hay porque se rechaza esa pasividad. El poema se halla aquí enteramente perdido, pero lo mismo que en Cántico también aquí se levantará, y aquí más que allí. En la tercera canción deja por fin toda esa muerte y se pone a vivir el amor místico. Comienza en la dicha (1), pero todavía queda una pequeña antítesis: 'en secreto, que nadie me veía' (2), pero se desprecia: 'ni yo miraba cosa' (3) se vuelve de nuevo a la noche oscura: "Sin ella saber cómo y de qué manera" (2N25 4)(4) se convierte en noche del espíritu, al mismo tiempo que es noche es fuego, y el poema se vivifica ya hasta el final. La cuarta es noche que no esconde sino que guía sin guiar, como en el arte, la voluntad dormida, y crea al amado, es un amante unal; 'en parte donde nadie parecía', ¿porqué tenía que poner este verso, además al final de la canción, como lo más importante? Ni es ascesis ni es unitivo, no se ve otro objeto que decir que donde nada hay va a haberlo; nos dice que la impasibilidad que vamos a ver del Amado es casi ausencia; a fin de cuentas no hay más que la agonista en su noche oscura. En esta canción cuarta se halla por primara vez su mención del amado y es una alusión más bien despreciativa, como de un personaje secundario, la agonista es ella, él sólo es medio; la noche es de la agonista, su dasentrañamiento lo hace surgir de lo más hondo. "La amada sabe que busca su complemento, la plenitud, pues dentro de si percibe con claridad la carencia del amado y el impulso le lleva hacia él" (Yndurain. *Poesía* 217). Parecía que no había nadie, pero ahi lo tenéis, mi necesidad lo ha creado. El espíritu hay que hacerlo igual que el eros, y la prueba es este poema; la recepción no estaba escondida en ningún sitio, la hace el religante con su oración; es un estado, no un lugar, como en el que se embriaga o se enloquece; el espíritu es un modo de vivir como el enamoramiento y se logra por una dación que va sintiéndose recibida, y luego sólo hay que cantarla, porque guió a la religante (canción 5) a la recepción espiritual, por eso es amable. Ella ha sido la hacedora de la integración, porque ha sido la impulsora de la dación religante, ella es la creadora del espiritu, esa necesidad, ese anhelo. Los dos últimos versos de la propiciación enlazan con los primeros: 'en una noche oscura; con ansias, en amores inflamada' y '¡oh noche

que juntaste/Amado con amada!', lo cual nos cerciora de que se trata de un rondel, pues acaba así el motivo y ahora comienza la primera vuelta que machaca sobre lo mismo y lo acrecienta y especifica. Lo del final cumple lo del comienzo, y en medio quedó olvidada la otra noche, la ascética del peso muerto; ya no se recordará más, de ahora en adelante el poema avanzará por la bilateriladad del espíritu olvidadas ya para siempre las sordideces ascéticas solitarias. La estrofa quinta tiene además el trabajo de orfebre de juntar el símbolo de la noche del espíritu con el del eros, y así hace de transición entre la propiciación y el tránsito. Y ahora que podemos ver esta fase inicial en conjunto, podemos considerar que la segunda canción antitética muestra la propia contradicción entre la ascesis y la mística en que se mueve el santo, nos parecía escesiva antes, ahora que hemos ganado la cima nos parece que estuvo bien que estuviese ahí para que la tesis la superase y creciese a su costa, pues Juan es maestro en estas batallas. Pero entonces resulta que el enemigo en el poema, la antítesis poética sobre la cual crece la tesis, es la necesidad de purificación y el encerramiento. Sobre este lastre se levanta el poema, ayudado, en la paz andaluza, por la experiencia de las monjas santas que el poeta confiesa en Beas. Juan se nos muestra también aquí como una persona atormentada, desentrañada, anhelar igual que en el poema anterior con el ultimo verso: "amada en el Amado transformada", no es más que el 'dos en uno' del eros anhelar. También en Cántico asoma esta unilateralidad del Amado que se contradice con todo el poema en el que prácticamente sólo existe la amante: "Cuando tu me mirabas/su gracia en mí tus ojos imprimían"(23); "gocemonos, Amado,/ y vamonos a ver en tu hermosura" (35): sustancialismo analexo, que viene muy bien con la ascesis: yo me limpio tanto y me hago tan igual que tú que desaparezco y sólo existes tú. Pero esto es falso porque lo contradice el movimiento del poema que es dialexo y lo único que vemos en el es la actividad creadora de la agonista haciendo de una sombra un amante. De A: 'sino la que en el corazón ardía' y 'en parte donde nadie parecía' no se puede pasar a B: 'amada en el Amado transformada', porque en A no hay mas que la amada y en B no hay mas que el Amado; y si se pasa es porque el paso lo ha hecho exclusvamente la agonista, que es la única agencia que hay en el poema. Si la noche sólo juntase a los amantes en la propiciación y ahora en el tránsito veríamos cómo era ese juntamiento; pero el último verso dice más de lo que vamos a ver luego, la unión de la pareja no alcanza esa unidad imposible, por lo tanto todo el poema hasta aquí nos dice que la noche juaneana es ansia imposible y ascesis, anhelo y desarraigo. Esto es lo que nos dice el poeta en este primer tramo más bien autobiográfico; en el segundo que va a tomar como modelo las monjitas de Beas tal vez la cosa sea diferente.

El poema pasa ahora de la unalidad de la noche a la dualidad del eros; puesto que el espíritu es bilateral se pretende expresarlo así mejor, pero no se abandona al ambiente nocturno consustancial con el espíritu, es el que le da ese ambiente desvaído al eros que aquí se narra. Eros y noche se hallan juntos también en *Cántico*, que puede ilustrarnos sobre este segundo movimiento del poema, en donde la noche no es ya propiciación sino recepción:

> "En este *sueño espiritual* que el alma tiene *en el pecho de su Amado*, posee y gusta el sosiego y descanso y quietud de la *pacífica noche*, y recibe juntamente en Dios una abisal y oscura inteligencia divina. Y, por eso, dice que su Amado es para ella la noche sosegada *'en par* de los levantes de la aurora' ...no de manera que sea como *oscura noche*, sino como la noche *junto a los* levantes de la mañana,.. Porque así como la noche *en par* de los levantes, ni del todo es noche ni del todo es día, sino, como dicen, entre dos luces, así *esta soledad y sosiego divino" (*CA14 22-3).

Queremos destacar este sentimiento 'en par' que nosotros llamamos 'paridad', de hallarse entre lo uno y lo otro, entre la dación y la recepción, que es un sentimiento de inmanencia pues la recepción alcanzada está sujeta a la dación y jamás puede cortar con ella; es el meollo de la noche del espíritu juaneana, en este poema tan sólo asoma. La única vuelta de este rondel tiene tres canciones que podemos considerar sucesivamente como propiciación, tránsito y sosiego. La primera as la sexta, en la que el espíritu se muestra hermosamente simbolizado por el eros desde el comienzo; la unión tan íntima que hay aquí entre embas dimensiones vitales tiene el sello de Teresa la maestra del poeta, "nuestra madre" (C*arta* 1), la que impidió que él se perdiera como oscuro cartujo. La agonista es ahora como una amante fiel, que guarda enteramente para su Amado su pecho 'florido'; eros y pureza juntos. Tendría que decir 'pechos' pues las mujeres tienen dos, y además éste es el sentido, pues de lo contrario ¿qué valor tendría guardar un pecho que no es fuente de goces? No se puede relacionar esta escena con lo que acabamos de ver en la declaración de *Cántico*, recuerdo de la Última cena ni tampoco con 'Allí me dio su pecho', del poema, puesto que aquí se trata de la amante, que es una mujer, y no del Amado. Para que él se regale en la amada tiene que tratarse de 'pechos'. Podemos ver en esta imagen de la amante con su amor dormido junto a sus senos la expresión de la paz entrañal con Juan sueña y el P.Crisógono destaca, aunque aquí sea al revés pues la religante es quien recibe, lo que nos hace ver el vuelco que ha dado el poema pues en el movimiento anterior ella era dativa y la recepción estaba en el Amado. En el movimiento anterior la agonía pertenecía al poeta, nos hablaba de su fuga de la cárcel, pero en este segundo es imposible que pueda aplicarse a él todo este eros receptivo del que hablamos, ni siquiera desde la homosexualidad, por eso pensamos que aquí el poeta se identifica con una de las monjas santas que confesaba en Beas, pues por ese tiempo parece ser que fue escrito este poema. Tal vez se imaginara a veces niño a los pechos de alguna de aquellas mujeres santas, pues hemos visto como le atría lo materno como imagen del espíritu. Que este poema sea místico no impide que haya en él sentimientos eróticos, siendo tan semejantes, pues se trata en ambos casos de procesos bilaterales, una dación busca la recepción en ambos casos y culmina en la unión. El espíritu es unal y de aquí procede el aire de lejanía que da este poema en el que tan bien está expresado este sentimiento de unalidad bilateral, así también, como veremos, la inmanencia. El eros tiene la ventaja de igualar los dos lados, tal como están igualados en la vivencia mística, por lo cual es

revolucinario respecto al deísmo autoritario, que pone la deidad en lo alto y el religante arrastrándose. *Noche* es el poema místico de Juan de la Cruz más erótico siendo el eros medio para expresar el espíritu; se vale del cauce y del proceso del coito erótico para hablar del coito místico, que tanto se le parace pero no compone poéticamente por ser unal. Para que un poema sea bello tiene que estar hecho de una integración que hace el movimiento; pero la integración mística es sin imágenes, es en el silencio, no es poética, por eso el poeta se vale del eros, pero hace espíritu, no eros; por fuera eros y por dentro espíritu, aunque es fácil a veces que pase algo de lo uno a lo otro, tal como imaginamos que pudo suceder en este segundo movimiento de Noche. En el verso cuarto sigue mostrando la actividad de ella. ¿Cómo se puede regalar' a un amante dormido? Es probable que eso lo despertase, pues el verso último es una imagen fálica que inicia el coito místico: el espíritu como aire nace al regalarlo ella a él, la única actividad sigue siendo la de ella; pensábamos al pasar del símbolo unal de la noche al dual del eros que el proceso se ancharía: sigue unal porque este eros es realmente espíritu; sigue unal pero ahora ella es la recepción y la dación no es más que aire. La canción séptima es una especificación del último verso de la anterior. El ventalle (abanico) de cedros se convierte en aire de la almena cuando ella de nuevo lo incita y la hiere y la transporta: he aquí el orgasmo. Desde la dormición de él en sus pechos hasta la actividad imaginaria del dormido como aire sereno de la almena que a ella la transporta; hay una quietud real de él y una actividad imaginaria de ella, y así se realiza el coito místico de una manera impalpable, acorde con la unalidad del espíritu. El activo no es el Amado, que se muestra sólo como simulacro, sino el aire, hemos pasado de la noche de ella al aire, ¿de quién? Ella esparce los cabellos de él y el aire de la almena la hiere: hay por parte de ella una dación provocadora de la recepción buscada. El aire comenzó en la canción anterior como ventalle, pero no es el quien esparce los cabellos del inmóvil Amado, es ella o tal vez sean lo mismo. Ella como ventalle esparce los cabellos del Amado y como aire de la almena se siente transida. En ningún momento se dice que él haga nada. Ella entrega su pecho florido al aire, la posee; pero eso es como no recibir nada, una recepción imaginaria pero real pues con ella alcanza el éxtasis. Recuerda el romance gitano de *Preciosa* y *el aire*, pero aquel aire es real y quiere poseerla y ella huye; aquí más bien es ella la que se inventa un aire para ser poseída. No es que se lo invente, lo crea, porque el espiritu es creación como el arte. Podríamos pensar que el de Lorca es imagen de las ansias eróticas violentas del los hombres perseguidores de la belleza. Preciosa hace surgir el eros, la amante de *Noche* hace surgir el espiritu, y el poema de Lorca es irreal porque el aire no se comporta así pero el poema de Juan de la Cruz es real porque el espiritu sí. Federico hace el eros dual unal; Juan se mantiene en la unalidad espiritual. El aire de la almena (...)/con su mano serena/ en mi cuello hería'. No hay más actividad que la del aire que además esta humanizado y hiere con mano serena; la mano es falo inmóvil, es la recepción la que se agita da gozo y dolor. Se trata de un aire de piedra, inmóvil, aunque fuese del Amado sería mecánico, insensible comparado con la actividad de ella, antes tan dativa buscando y ahora tan receptiva, tanto, que suspende sus sentidos. Y de nuevo tenemos que

recordar a Teresa como inspiradora. En Juan de la Cruz hay el designio de disminuir todo lo posible la actividad del Amado. Tal vez el poeta quiera decirnos teológicamente que en la unión de los amantes nace el Espíritu santo, como en la Trinidad, pero allí los únicos activos son el Padre y el Hijo y la tercera Persona no es otra cosa que la actividad integradora de ambos, como se muestra en el fragmento enteriormente copiado: el Padre es la madre que tiene en su seno al Hijo y el amor que se tienen es el Espíritu; inmanencia, como aquí, en donde la amante hace el amor con el Amado y eso que hacen es el espíritu. En este caso, como la religión es unal, la religante lo hace todo y el Amado, igual que en la oración ante una imagen, es importante pero sólo como catalizador. Esta unalidad sigue manifestándose en la canción octava, es el sosiego. Si el Amado esta dormido en la canción sexta y en la octava sigue inmóvil es que tampoco se movió en la séptima, el movimiento llevó al orgasmo místico a la amante que vino de otro lugar. ¿De cuál, si no hay más que ellos dos? De ella misma. En cambio ella pasa del tránsito al sosiego. Hay un montón de verbos en esta canción y todos hablan de aquietamiento, cesación, abandono, olvido, silencio, paz, acompañados de la dulzura lírica de unas flores, símbolo tal vez de las compañeras de la agonista. Hay también la consecución de un estado, pues ʻquédeme ʻ es el verbo principal? me quedé con él (espíritu) y me dejé completamente en sus manos. Así como la actividad fue toda de ella en la dación, también lo es en la recepción y en el sosiego final. Es la amorosa noche apacible y serena de la que se hablaba en *Cántico*. La expresión de un coito místico. Entrañación primero anhelar y después entrañal; vivencia espiritual unal. El Amado es medio, el protagonismo está en la vivencia espiritual de la religante que primero es dativamente noche, después receptivamente aire y después el aquietamiento del estado de unión, de duración precaria, hasta la nueva entrañación. La dación nocturna hace la recepción, que es tan suave, tan femenina podríamos decir que sólo puede ser figurada por un poco de aire y un infante dormido. Teológicamente se pretendía hacer de la noche la recepción que hacía posible la aérea dación, pero el poema ha puesto las cosas en su sitio, pues en él se ve claramente la actividad nocturna de la amante que es la creadora de la recepción. La noche oscura es dación; ¿y cómo entonces aparecen dos daciones: la de la religante y la de del otro lado? La orante se da en la oración y luego se hace recepción para recibir el espíritu, y esto es lo que sucede en el poema. Hemos que visto lo que se dice al final de la dación nocturna, "amada en el Amado transformada", no se cumple en la recepción erótica, la trasformación se produce en la amada que pasa de la dación a la recepción, con lo cual se demuestra que es la dación religante la que lo hace todo en la religación, pues la dación divina apenas existe en el primer movimiento y en el segundo está dormida. Pero entonces la unión mística ¿es sólo una ilusión? El agente es el religante, pero la recepción es real, como en el arte; allí el resultado es la obra y aquí es la vivencia espiritual, ambas reales. En el primer movimento la dación está en la religante pues el Amado es sólo una entelequia y en el segundo pasa de la dación a la recepción y la dación no le viene del Amado,que sólo es pretexto sino de una instancia propia que aquí se caracteriza como 'ventalle de cedros' y 'aire de la almena'. Lo recibe de sí misma, desde luego, no

de él, que está dormido. Por eso podemos concluir *Noche* es un poema de religión inmanente: como en la oración, la dación hace o se inventa una recepción convertida después en dación que hace la recepción de la religante. Cuando yo me voy por la sierra en verano a poetar y me llega la inspiración también me parece que llega de fuera; yo escribo lo recibido, yo estoy siendo recepción de una dación que soy yo mismo. Igual en la religión mística. El activo soy exclusivamente yo aunque me parezca no ser más que pasividad. En el poema ella es dativa creando a su Amado y como consecuencia recibe el regalo del espíritu; el Amado es importante, en todas sus canciones eróticas está, pero la actividad no viene de él, pues su estancia es inmóvil como una imagen ante la que se ora. La aventura comienza unal y acaba unal; el eros no consigue darle más que una apariencia de dualidad. Y la tranformación de que se habla no es sólo la anhelar de la que el poeta habla, es la que se realiza en toda oración que alcanza la contemplación: el paso de la religante de la dación a la recepción. Es muy hermosa, es transformación de la agonista, de dativa a receptiva, muy solitaria, pero grandiosa por exclusivamente humana: hay una solitaria religante en la noche que alcanza a convertirse en recepción espiritual, eso es esencialmente este poema.

IV. *Noche desarraigal*

El poema *Noche* tiene la grandeza de decir qué es la noche oscura de la agonista quien hace la unión, pero no nos habla de la noche misma, tan sólo asoma en los dos primeros versos para luego convertirse en 'noche dichosa' que, como vimos, es ya la unión. El poeta nos dice en el prólogo que su poema está escrito después de haberla vivido pero nostros pensamos que, tal como aparece en el libro segundo de la declaración, todavía no había alcanzado a comprenderla. El desentrañamiento místico Juan lo va ganando poco a poco; en el poema todavía no se ve. Posee ya el símbolo de la noche pero aún no sabe bien qué es lo que tiene dentro. El cambio en el poema al eros si bien es verdad que se acerca más el símbolo a la bilateralidad del espíritu también lo disminuye como desentrañamiento. En el paso de uno al otro símbolo se produce una quiebra, el poeta resuelve muy bien desde el punto de vista de la forma pero el fondo de la noche, que es lo fundamental, queda un poco devaluado, se hace demasiado ideal y utópica si se considera el resultado final como algo estable, en el sentido de 'matrimonio espiritual', tal como se puede colegir de la afirmación anterior del santo de "el alma las dice (las canciones) estando ya *en la perfección que es la unión con Dios*". Pero el espíritu es, como el eros y el arte, una cosa frágil hay que estar siempre en la tarea de hacerlo y jamás se logra del todo, como muestra la propia vida del santo, en alguna carta y según los testimonios de contemporáneos, lloraba y se atormentaba en los conflictos de su orden cuando hallándose ya en el estado de perfección no debieran afectarle tales cosas; por eso esa afirmación suya nos parece triunfalista, o tal vez con vistas a animar a los que él dirigía. Hacía falta un poema que no hiciese el corte que éste hace entre la noche y el espíritu, en el que la noche se mantuviese y no se esfumase como en éste, que no acudiese al recurso fácil de la parejita, que la vivencia espiritual se mantuviese en esa precariedad real. Éste habla de una entrañación determinada, de una experiencia mística tranasitoria y no puede pretenderse el resultado sea el estado permanente de unión, ya sin afanes, irreal, pues el combate sigue siempre y la noche oscura vuelve por su fueros y el espíritu hay que estar siempre creándolo. A este poema más que Noche oscura' habría que llamarlo 'entrañación nocturna', pues a pesar de que es un avance en la propiciación con respecto a *Cántico,* todavía se queda corto con respecto a lo que luego el místico escribió en la declaración. Es un buen poema pero no está a la altura de la concepción desentrañal juaneana. Nos hace falta un poema que no se mantenga todo el tiempo en una placentera analexia, que penetre hasta el fondo en la dialexia mística y desde ella emerja para ganar el espíritu. Y ese poema existe, aunque Juan de la Cruz no lo haya escrito en verso sino en prosa; puede ser que el siguiente:

> "En una noche oscura,
> en ansias, en amores inflamada (...)
>
> a) Recogidos aquí, pues, en esta inflamación de amor todos los apetitos y fuerzas del alma, estando ella herida y tocada, según todos ellos, y pasionada, ¿cuáles podremos entender serán los movimientos y digresiones de todas *estas fuerzas y apetitos, viéndose inflamadas y*

heridas de fuerte amor y sin la posesión y satisfacci´on de él, en oscuridad y duda?; sin duda, 'padeciendo hambre, como los canes' y sin que la osesión y los canes', dice David, 'rodearon la ciudad y, no se viendo hartos de este amor, quedan aullando y gimiendo. Porque el toque de este amor y fuego divino de tal manera *seca el espíritu y le enciende tanto los apetitos por satisfacer su sed de este divino amor*, que da mil vueltas en sí y se ha de mil modos y maneras a Dios con la codicia y deseo del apetito. David da muy bien a entender esto en un salmo, diciendo: 'Mi alma tuvo sed de ti: ¡cuan de muchas maneras se ha mi carne a ti!', esto es, en deseos. Y otra translación dice: 'Mi alma tuvo sed de ti, mi alma se pierde o perece por ti'.

b) Ésta es la causa porque dice el alma en el verso 'con ansias en amores', y no dice 'con ansia, en amor inflamada', porque en todas las cosas y pensamientos que en sí revuelve y en todos los negocios y cosas que se ofrecen ama de muchas maneras, y desea y padece en el deseo también a este modo en muchas maneras, en todos los tiempos y lugares, *no sosegando en cosa, sintiendo esta ansia en la inflamada herida* según el profeta Job lo da a entender diciendo: Así como el siervo desea la sombra y como el mercenario desea el fin de su obra, así tuve yo los meses vacíos y conté las noches prolijas y trabajosas para mí. Si me recostase a dormir, diré: ¿cuándo me lavantaré? Y luego esperaré la tarde, y seré *lleno de dolores hasta las tinieblas de la noche*.

c) Hácesele a esta alma todo angosto, no cabe en sí, neso cabe en el cielo ni en la tierra, y llénase de dolores hasta las tinieblas aquí dice Job, hablando espiritualmente y a nuestro propósito, *es pena y padecer sin consuelo de cierta esperanza de alguna luz y bien espirtual* como aquí lo padece el alma. De donde el ansia y pena de esta alma en esta inflamación de amor es mayor, por cuanto es multiplicada de dos partes: lo uno, de parte de *las tineblas espirituales en que se ve con sus dudas y recelos* que la afligen; u otro, de parte del *amor de Dios*, que la inflama y estimula, con su *herida amorosa y maravillosamente la atemoriza.*

d) Las cuales *dos maneras de padecer* en semejante sazón da bien a entender Isaías, diciendo: 'Mi alma *te deseó en la noche*, esto es, en la *miseria*; y ésta es la una manera de padecer de parte de esta noche oscura. 'Pero con mi espíritu', dice, 'en mis entrañas hasta la mañana velaré por ti '; y ésta es la *segunda* manera de penar en deseo y ansia de parte del *amor* en las entrañas del espíritu, que son las afecciones espirituales.

e) Pero en medio de estas *penas* esc*uras y amorosas* siente el alma cierta compañía y fuerza en su interior, que la acompaña y esfuerza tanto que,*si se le acaba este peso de apretada tiniebla, muchas veces se siente sola, vacía y floja*. Y la causa es entonces que, como la fuerza y eficacia del alma era pegada y comunicada pasivamente del *fuego tenebroso de amor que en ella embestía,* de aquí es que, cesando de embestir en ella, *cesa la tiniebla y la fuerza y calor de amor en el.alma.*

f) Por lo dicho echamos de ver cómo esta *oscura noche de fuego amoroso,* así como a oscuras va purgando , así a oscuras va el *alma inflamando*" (2N11 5-7 y 12 1).

El primer libro de la Noche oscura es ascético y por lo tanto analexo: tengo que hacerme igual de puro que la deidad que quiero alcanzar; el segundo es místico y por lo tanto dialexo: me hallo hundido en la muerte y la desesperación y mi única salida es la recepción de mi diosa o mi dios. No hay otra manera de crecer espiritualmente en el sufrimiento, sin él no hay santidad, porque de esta manera buscas refugio en tu diosa o tu dios, te haces de ella, la necesitas para no desmoronarte, y como se trata de una cuestión unal, tú mismo puedes ser tu asesino si te enajenas o te alienas, pero si te encaminas por el camino del espíritu, puedes ser tu salvador. "Todas estas aflictivas purgaciones del espíritu para reengendrarlo en vida del espíritu por medio de esta divina influencia, las padece el alma, y con estos dolores viene a parir el espíritu de salud" *(*2N9 6); el espíritu lo pare el religante dándose y haciéndose el acogimiento que lo ha de recibir, como vimos en *Noche*. ¿Por qué estos dolores? Lo mismo que en el arte, hay que sufrir porque hay que romper convicciones y llegar a lo nuevo y para ello se está en una aridez dolorosa mientras esto no sucede. Dicho de otra manera, es necesario ponerse en estado de desentrañamiento, místico o poético. El desentrañamiento hace la poesía y hace también el espíritu, por lo tanto siempre ha de haber juntos sufrimiento y arte y sufrimiento y religión esenciales o entrañales. El espíritu siempre nacerá en la noche, como la poesía; hay entrañaciones como coitos en el eros, pero tampoco de ellas está ausente: no hay cielos ni allá ni acá, pero hay actividad vital gozosa y dolorosa. Para alcanzar el entrañamiento espiritual se necesita necesitarlo de tal manera que la vida sin él sea un infierno. Entonces es cuando uno se sacrifica para encontrarlo, pero este sacrificio no consiste en hacerse puro, pues entonces la necesidad cesaría. Soy impuro y te busco para que me limpies, yo no puedo. Y cuanto más grande sea mi impureza mayor es mi necesidad, por lo tanto mi entrega a ti tiene que superar mi impureza, así es como la noche oscura hace el espíritu.

La dación hace la recepción, ¿cómo podria ser si no es suplicante, pidiendo auxilio. "Siempre son suspiros y llantos los mensajeros entre el amigo y el Amado, para que entre ambos haya solaz, compañía, amistad y benevolencia" *(*Llull 104). ¿Pero no te puedes dar en la oración sin sufrir? Sufrir no es la palabra adecuada, hay que sentirse extraño y necesitar por ello el entrañamiento; pero no en pura extrañez sin nadie, sino alejado de alguien que sabes que te ama, o te amó, en situación de desentrañamiento, en desentrañamiento místico. "¿A quién enseñará Dios su ciencia y a quien hará oír su audición? A los destetados, dice, de la leche, a *los desarrimados de los pechos*; en lo cual se da a entender que para esta divina influencia no es la disposición la leche primera de la suavidad espiritual, ni el arrimo del pecho... sino *el carecer de lo uno v el desarrimo de lo otro*, por cuanto para oír a Dios le conviene al alma *estar muy en pie y desarrimada*" *(*1N12 5). Éste es el desentrañamiento místico expuesto desde su origen; pero la noche oscura juaneana acrecienta, como hemos visto, el desentrañamiento en desarraigo: "De lo que está doliente el alma aquí y lo que más siente es parecerle claro que Dios

la ha desechado y, aborreciéndola, arrojado en las tinieblas... y más le parece ya que es para siempre" (2N6 2). De aquí parte este poema en prosa integrándose dialexamente con el entrañamiento. La noche oscura supone un entrañamiento anterior del cual el religante se halla ahora desarraigado, pero no es que la deidad haya abandonado a su fiel sino que es él quien se ha alejado, puesto que ella es creación suya. La escisión la está haciendo él, como luego, tras el proceso que es este poema, se hará el entrañamiento. Esta honda y espantable" (1N8 2) dialexia es contraria a la analexia de *Cántico que* conduce al anhelo. Tenemos así dos versiones místicas, una más ligera que se vale sobre todo de la analexia y conduce al anhelo y otra más profunda que parte del desarraigo y conduce a un cierto estado de unión; la mística de carácter analexo se parece más a la ascesis, que tampoco es más que la búsqueda de una utópica pureza. El poema *Noche* es una entrañación o coito místico que alcanza desde la analexia una unión puntual, se parece más a *Cántico* que a este otro poema en prosa, en donde la verdadera noche oscura desarraigal se convierte en noche del espíritu; aquí la ascesis queda a mil kilómetros, pues se sigue el camino de la catarsis dialexa: el extrañamiento como medio de unión. También el arte el desarraigo conduce a las mejores obras, el anhelo siempre se queda en la mitad. Éste nos recuerda el de la voluntad de Schopenhauer y el de la ballena blanca de Melville. Es el mismo desentrañamiento llevado a sus últimas consecuencias, con la diferencia de que allí se convierte en muerte y aquí Juan de la Cruz lo transforma en integración espiritual; y no sólo eso, en *Noche* se nos dice que la noche oscura conduce al entrañamiento místico, es una afirmación no demostrada porque la noche verdadera allí no aparece; aquí sí vemos al religante pasar del desarraigo más feroz a la paridad, es decir, no es que lo uno se cambie en lo otro como se nos dice sucede en el poema en verso sino cómo lo uno se hace heraclíteamente lo otro. Mayor diferencia no puede haber entre aquella religión analexa y ésta dialexa.

Lo versos iniciales tienen aquí el mismo cometido que en Fonte, indican el proceso sin concluirlo. Puesto que de la noche oscura del primer verso el santo ya ha hablado mucho, ahora quiere destacar su juntamiento con el segundo verso, el encedimiento (inflamada) del amor, que en a) se destaca sin la posesión: entrañamiento y desarraigo combaten al religante, y las citas bíblicas hacen de caja de resonancia: 'estas fuerzas y apetitos viéndose inflamadas y heridas de fuerte amor y sin la posesión y satisfacción de él, en oscuridad y duda'. En este combate extremo comienza el poema, luego se amengua en otra dualidad menos opuesta, la de desarrraigo y anhelo: 'el toque de este amor y fuego divino... seca el espíritu'; y termina en la 'sed', se repite una y otra vez acogiéndose a las citas; nosotros vemos aquí que la sed rosaliana aunque es básicamente anhelo hay en su desesperación mucho desarraigo: "Son las ansias por Dios tan grandes en el alma, que parece se le secan los huesos *en esta sed"*(1N 11 1). El religante se siente aquí tratado como un toro en áspera lidia.

b) El poema juega con la combinación de las ansias y el encendimiento del amor, juntando como antes desarraigo y anhelo: 'no sosegando en cosa, sintiendo esta ansia en la inflamada herida', como si incendiada gritase.

Después, predominio del anhelo y de la resignación. Aquí acaba la propiciación.

c) El tránsito comienza de nuevo en el desarraigo: 'es pena y padecer sin consuelo', y pasa a la dualidad más mitigada de desentrañamiento y entrañamiento: 'dos partes:... tinieblas espirituales'... 'amor de Dios', 'herida/ amorosa': estamos ya en el entrañamiento.

d) La batalla inmisericorde del comienzo se va acrecentando entrañalmente. Vamos acercándonos a la paridad de la noche/ del espíritu, en la que se hallan en unión indisoluble extrañamiento y entrañamiento: 'te deseó/ en la noche'; 'en mis entrañas/hasta la mañana velaré por ti; 'penar en deseo.../ en las entrañas del espíritu'.

e) Paridad plena: 'penas oscuras/ y amorosas'; 'fuego/ tenebroso/de amor'; tiniebla.../ y calor de amor. Lo uno es lo otro porque es su otra cara; no necesitamos ninguna mentirosa y facilona trascendencia, el espíritu está en nosotros, es la otra cara de nuestra miseria; y ella es él.

d) Lo consideramos el sosiego, pues trata de la sabiduría lograda; es una confirmación de la paridad alcanzada: oscura noche/ de fuego amoroso; a oscuras/ va al alma inflaman do; en el comienzo era 'en amores, en ansias inflamada', hay un andamiento en la noche, se ve también comparando los dos versos iniciales con 'oscura noche de fuego amoroso': hay un acrecentamiento por los dos lados y un acendramiento de la integración.

En el poema en verso se trataba de una entrañación en la que el religante pasa de la dación a la recepción sin dificultades de ningún tipo, se dice que las hubo pero en el poema lo único aparece como oposición es la atadura de la ascesis; en cambio en el poema en prosa tengo el sufrimiento del desentrañamiento que de manera permanente se me convierte muchas veces en amor. No siempre va a estar uno 'dejando su cuidado entre las azucenas olvidado', cuando se despierta hay ponerse de nuevo a la tarea de seguir creando a su dios, como decía Unamuno. ¿Podríamos decir que el verso es un coito místico y la prosa un estado? En este poema en prosa hay también un proceso que es pasar del extrañamiento no al entrañamiento sino al (des)entrañmiento, a un extrañamiento que es entrañamiento sin dejar de ser extrañamiento. "Su genio, con aquel ojo de águila le hacía *ver oscuridades de noche en la más sublime contemplación mística" (*Crisógono Obra 1 269). El espíritu es por naturaleza oscuro, y se hace noche cada vez más grande cuanto más se entra en él, pero noche que es alba. Los deístas se ilusionan con un espíritu claro y como no lo pueden vivir lo hacen trasmundano. ¿Anhelo? Más bien alienación, porque les impide intentar lograr el oscuro real, sólo un gigante como Juan de la Cruz puede. Cuanto más se entra en el espíritu tanto más se está en la noche. La noche está en paridad con el alba, y así como no es posible el desentrañamiento místico sin recepción tampoco es posible la recepción absoluta sin desentrañamiento; lo uno pide lo otro, la santidad absoluta no es más que alienación. No es que la noche se convierta en alba, no, es que se hace más alba cuanto más noche es. Porque uno se mantiene en la noche sin querer escapar, la tiniebla se le hace alba. Hemos visto que en *Cántico* se habla de una noche "la noche sesegada|en par de los levantes de la aurora" (CA 14) que no

es paridad porque no se trata de noche/ del espíritu, de una dación que hace una recpción sino de una noche casi alba, pero que tiene ser una cosa o la otra; por lo tanto en un momento es noche casi alba y en el otro alba casi noche, pero nunca se produce la aniquilación de ninguna de las dos, una dación oscura hace una recepción del alba. El 'en par': estaría mejor empleado en la noche oscura en par de la vivencia espiritual. Ambas están en par; a pesar de que son contrarias están en el agente las dos. 'Volando par a a par' dice el romance famoso, la garza y el gavilán, uno al lado del otro en ese coito ingente y prohibido al fin logrado; pero entonces hay dos cosas están juntas, garza/ gavilán, en recepción/dación; se trata de una integración sin extrañamiento; pero aqui juega el extrañamiento. Juan de la Cruz es el pájaro de Rilke que a fuerza de cantar en la noche oscura la convierte en alba, pero la noche oscura sigue, no se cambia en lo otro: hay las dos cosas o una sola con dos caras, la pena de amor es pena y es amor; 'en medio de estas penas oscuras y amorosas siente el alma cierta compañía y fuerza en su interior'; el religante en su penar está haciendo a la deidad me va recibiendo; son lo mismo visto bien por el lado de 'la miseria' bien por el lado 'del amor'. "La lumbre divina... la llama aquí el alma noche oscura" (2N 5 2), por lo tanto la lumbre es la noche, la noche es la lumbre; cuando esta integración se realiza del todo estamos en la paridad. Vivir en la noche es vivir en la lumbre divina, lo uno hace lo otro y lo uno es heraclíteamente lo otro. Ésta es la grandeza inmarcesible de Juan de la Cruz, de esto hablábamos en *Vida* pero no de la noche como desentrañamiento, y la dación se hace profunda sólo con él, cuanto más, como constantemente dice este santo, más. El desentrañamiento es noche y la noche es entrañal; se trata por lo tanto de un (des)entrañamiento en el que se puede vivir a veces más en el (des) y a a veces más en entrañamiento; en el primer caso estamos en la noche y en el segundo en la lumbre divina, y lo primero hace lo segundo pues si estuviésemos siempre éntranos como las plantas no tendríamos necesidad del espíritu para juntarnos, ¿A quién? Nuestra dación extraña a nuestra propia recepción, y hallar así el espíritu. No hay ningún agente sustancial que tenga que purgar, se trata de una vivencia que es al mismo tiempo nocturna y luminosa, porque lo uno es la contraparte de lo otro; la ascesis es sustancialismo: yo tengo que limpiar mi alma para que llegue el dador divino y me encuentre limpia: yo, yo. Pero se trata de una integración entre una dación y una recepción, es una relación, no un sustancialismo. A fuerza de esforzarme o de rezar la hago alba, pero dejo de hacerlo y vuelve a la oscuridad, esta es la verdad del espíritu. En él no existe el mediodía ni siquiera la mañana, sólo la noche y el alba que a veces se convierte en llamarada. Para los desentrañados como Juan, no hay más que noche, que a veces la vemos desde la dación y es noche oscura, a veces desde la recepción y es alba. El espíritu es paridad: mi necesidad es mi logro, estoy en las dos siempre: jamás del todo en el día aunque a veces sí en la noche, que a veces se me hace alba. Esta es la enseñanza más importante de este poeta filósofo, la mística dialexa a la que nosotros aquí sólo le estamos poniendo nombres; la ascética analexa en el santo es sólo lo viejo que a veces tapa lo nuevo. El espíritu como noche parece tener relación con la verdad como desocultamiento de Heidegger: algo está oscuramente en

nosotros, el Ser subyace a los entes; pero es todo lo contrario, en primer lugar porque el Ser subyace a todos y la paridad juaneana no trata más que de dos y uno es la dación y el otro la recepción, pero sobre todo porque el espíritu precisamente es lo no es Ser; es no-ser que es recogimiento de todo Ser, es manantial, es 'fonte' pero de noche, para que se pueda encontrar el Ser tiene que dormirse, como en el poema juaneano. El ser es el mundo, y la religión es actividad extramundana. El espíritu es vivencia irrepresentativa, como el arte, pero mucho más. No es lo que está debajo de lo que es, no está ni es, vive en la actualidad de mi vida toda, pero sobre todo en la religiosa. Podríamos decir rosalianamente que el poema en verso es un 'bó amor' y la prosa un 'amor cativo', pues allí no hay nada más que mieles y aquí siento que mi Amado me ama y también me odia. Pero como se trata de una dimensión vital unal, el odio del Amado lo hago también yo, por eso me hallo en la misma situación que Catulo con su amada: "Odio y amo. Tal vez preguntes por qué lo hago. No lo sé, pero siento que es así y sufro" (LXXXV). La causa en el eros es que el desentrañamiento me hace buscar una integración semejante a la primordial, y lo mismo en Juan de la Cruz. Como una esposa maltratada probablemente soporta una integración así por la misma causa. Rosalía vivió y creó lo mismo que Juan, pues el otro sólo puede considerarse una entrañación momentánea. Pero entonces nos encontramos con dos paridades en el eros: la del coito par entraño y la de la pelea amorosa extraña. En el primero él la siente a ella desde su dación, su dación es lo mismo la recepción de ella; puede decirse que no hay más que un sentimiento en dos versiones. En el coito místico parece que esto no es posible porque el pobre religante tiene que hacerse primero dación y luego recepción, en ningún momento están los dos lados juntos, puesto que sólo existe él; no parece que en el espíritu exista la paridad entraña, en cambio la extraña, que en el eros no es más que un avatar, es su esencia. El coito místico es éste:

"El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos *esparcía,*
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía".

En esta unión mística hay los dos lados; se diferencia del eros en que en el coito él amante se mantiene dativo y la amada hace la recepción todo el tiempo, aunque haya traspasos menores en ambos. Aquí la religante tiene que hacer primero el lado dativo y luego siente los dos: al mismo tiempo esparce los cabellos de él (dación) y se siente herida y transportada. Por lo tanto también en el espíritu hay paridad entraña. La erótica es la del coito par: la dación es la misma recepción por el otro lado; en esta paridad seguimos siendo dos pero la vivencia es única: la más gloriosa unión que se puede alcanzar. La paridad extraña consiste en que el extrañamiento y el entrañamiento son lo mismo en mí mismo, lo uno hace lo otro, pero más que eso, la noche es el espíritu porque para que sea profundo tiene ser así, pero más todavía: la noche es el mismo espíritu por el otro lado, mi separación de la deidad es lo que me acerca a ella, puesto que no existe sin ella, mi necesidad la hace, esa necesidad por el otro

lado que es ella misma. Se trata de una carencia, ¿cómo puede la sed ser el agua? Pero es que esta agua sólo puede nacer si hay sed. No es sólo el extrañamiento que me haga más necesario en entrañamiento; como estoy en una carencia tal, moriría si mi diosa no me socorriese y parno sea así, en esta dialexia el entrañamiento tiene que hacerse más fuerte que el extrañamiento; este acrecentamiento del lado positivo es posible al tratarse de una actividad unal: crece la vida a expensas de la muerte (vital) para que haya vida. Por lo tanto yo siempre estaré en esta lucha de ganarle a la muerte con la vida, sólo en los momentos en que la vida es vencedora total cantaré su triunfo; entonces la paridad cesa. Por lo tanto, en esto son contrarias la paridad entraña y la extraña, en la entraña triunfa con la aniquilación del extrañamiento y de la dación y entoces reina absolutamente el entrañamiento y la recepción. En la extraña estoy siempre intentando acercarme a la paridad y cuando la alcanzo es el triunfo; en la extraña salgo de la muerte entrando en ella, pero he de vencerla en ocasioens y entonces sólo hay vida. El meollo de la religión es la unión esencial de sufrimiento y espíritu: "*Bienventurados/ los que padecen* persecución por la justicia, porsuyo es el reino de los cielos" *(*Mt 5 10), también el Evangelio sabe mantenerse en la inmanencia y la paridad. La novedad del pensmiento de Juan de la Cruz al aplicar el desentrañamiento a la vida mística consiste en haber visto que la aridez es condición para la contemplación, que lo uno es lo negativo de lo otro, lo cual puede condensarse en la expresión "contemplación oscura" *(*1N1 2). ¿Por qué llamarle así, si se halla uno en ella extraño? Porque esta dación sufriente es tan cercana a la recepción que puede considerarse ya que lo es, oscura, pero integración; se trata de una actividad (des)integrada, no llega a la entrañación total -lo hará en momentos puntuales, como el coito par en el eros- pero tampoco es sólo extrañamiento. El agente contempla sin saberlo, está unido, tiene ya la recepción, lo mismo que en el arte, pues si en la creación de una obra no se parte de la desesperación y la impotencia saldrá sólo una superficialidad, el sufrimiento es ya la creación y lo más profundo de ella. "La sabiduría de esta contemplación es lenguaje de Dios al alma de puro espíritu a espíritu puro" *(*1N2 17); es ya creación la noche creativa. Juan quería 'salir' en *Cántico* y en *Noche*, quería escapar de sí mismo, de su cárcel; en cambio ahora ya no habría salida, o la salida sería la entrada, salir de una cárcel es entrar en ella. Mi noche oscura yo la quiero para mí toda entera, sin repartirla con nadie, que se me haga bien oscura a ver si se me convierte en un hondo espíritu. Es como las peleas de los amantes antes de lograr la integración que los va a unir para siempre; por eso son ya amor, aunque atormentador y atormentado. No se trata de el extrañamiento sea camino para el entrañamiento sino que los dos, se mantienen: oscuridad y contemplación, yo los vivo entremezclados: estoy en la noche y estoy a la vez en el espíritu. Vivo en un extrañamiento entraño, en el desentrañamiento. Este es el espíritu real y el que vivió nuestro poeta, a pesar de que también predicaba el 'matrimonio espiritual' como un estadio beatífico. Cuatro meses antes de morir escribía a la destinataria de *Llama:* "Me hallo muy bien, gloria al Señor, y estoy bueno; la *anchura/del desierto* ayuda mucho al alma y al cuerpo, aunel alma muy pobre anda. Debe querer el Señor que el alma también tenga su *desierto/ espiritual*... *el*

ejercicio del desierto/ es admirable" (Carta 28). Se le ve en la integración del extrañamiento con el entrañamiento. La enseñanza que es el espíritu siempre sera desentrañamiento, sólo dejará el extrañamiento momentánemente, constantemente estará en los dos, tanto el arte como el espíritu son remedios válidos, pero la humanidad es incurable.

La noche se hace alba y se hace fuego, éste tenía que haber sido el cometido de *Llama*, pero tan sólo a medias se cumple, pues este nuevo símbolo es analexo: 'llama=de amor=viva'; no es más una efusión, recuerda el apasionamiento de Teresa y además el poema se entrega a contarnos su transverberación, a pesar de que Juan despreciaba antes estos transportes. Aparentemente nada tiene ver con el desentrañamiento de la noche. Parece dialexo porque va jugando con el placer que duele del coito erótico y místico, pero ese contraste no lo acrecienta, se queda parado y plano, encerrdo en exclamaciones fáciles. La segunda canción pretende acrecentar esta falsa dialexia hablando de la muerte, pero no es más pura exageración. Sólo la tercera es desentrañal:

a) ¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
b) *las profundas cavernas* del sentido
estaba oscuro ciego,
c) con extraños primores
calor y luz dan junto a su querido".

Parece que a) es la dación y b) la recepción, pero nos encontramos con que la segunda supera con mucho a la primera, y el último verso lo minimiza todo. Vamos a buscar de nuevo en la prosa de la Declaración:

> "Estas *cavernas* son las potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad; las cuales son tan profundas cuanto de grandes bienes son capaces, pues *no se llenan con menos que infinito*. Las cuales, por lo que *padecen* cuando están vacías echaremos en alguna manera de ver lo *gozan y deleitan* cuando están llenas que por un contrario se da luz del otro...
>
> Porque, como son profundos *los estómagos de estas cavernas*, profundamente penan, porque el manjar que echan demenos también es profundo, que, como digo, es Dios....
>
> Porque, como el apetito espiritual está vacío y purgado de toda criatura y afección de ella y perdido el temple natural, esta templado a lo divino y tiene ya el vacío dispuesto, y, como todavía no se le comunica lo divino en unión de Dios, llega el penar de *este vacío y sed, más que a morir,* mayormente cuando por algunos visos o resquicios se les trasluce algún rayo divino y no se le comunica. Y éstos son los que penan con *amor impaciente*, que no puede estar mucho sin recibir o morir....
>
> Es, pues, profunda la capacidad de estas *cavernas.*, porque lo que en ellas puede caber, que es Dios, es profundo e infinito; y así será, en cierta manera, su capacidad infinita, y así *su sed es infinita, su hambre también es profunda e infinita, su deshacimiento y pena es muerte infinit*a. Que, aunque no se padece tan intensamente como en la otra vida, pero

padécese una viva imagen de aquella *privación infinita* por estar el alma en cierta disposición para recibir su lleno" (3 18-22).

Aunque san Juan de la Cruz respete el dogma y tenga fe, su religión es fundamentalmente inmanente, puesto que la dación hace la recepción: "El alma cuanto *más desea* a Dios más le posee, tanto más de hartura y deleite habrá el alma de sentir *aquí en este deseo cuanto mayor es su deseo,* pues tanto más tiene a Dios" (3 23). Y además la actividad en la unión mística es exclusiva del religante: "Y como sea este movimiento en el alma, *como quiera Dios sea inamovible*, es cosa maravillosa, porque, aunque entonces *Dios no se mueve realmente*, al alma le parece que en verdad se mueve" (4 6). Por lo tanto también este asunto de las cavernas ha de poder entenderse unalmente. El santo las considera recepción, pero se nos habla sólo de una necesidad grande que es relacionada con una posible y semejante satisfacción. Que primero es la necesidad lo vemos en que el infante llora por la madre (dación suplicante) y cesa cuando ella lo acoge (recepción alcanzada). Aquí las cavernas no son la recepción de ninguna dación real; son la necesidad del agente, que como sabemos por biología es la que crea el órgano, y ellas son las que tienen la iniciativa y no al revés. ¿Y si la necesidad las llenase? ¿Pero es que el entrañamiento consiste en llenar oquedades? ¿Qué es? El infante se siente en la extrañez y la madre le habla y lo acaricia y él se calma. El entrañamiento es saberse de alguien, descansar de nuestro extrañamiento en un acogimiento. No tiene tanta importancia la juntura de los cuerpos como el sentimiento. Si yo me siento caverna o ansia, estómago sin comida se digiere a sí mismo, es porque me falta la otra mitad; pero el infante no quiere que la madre se le meta dentro, la caverna es imagen de un ansia, de una sed; y es una riqueza porque sólo ella puede crear la recepción. El secreto de la noche juaneana está aquí, en ahondar hasta llegar a las cavernas originarias que son las infantiles ansias que vemos en la charca de Fontiveros. La grandeza de la necesidad hace la grandeza de la deidad, al revés de lo que dice el deísmo, que engrandece a su dios para hacernos a nosotros miserables. Pero Juan, aunque desde la recepción, nos hace aquí semejantes. 'Mi ansia es tan grande porque tiene que equipararse a mi dios que es inmenso'. 'Mi ansia es tan grande que necesita un dios inconmensurable' 'Mi ansia es la que hace tu existencia, mi dios'.'Cuanto más hondo es mi desentrañamiento más hermoso será el poema que lo exprese'. Esta canción tercera, desde luego, es la más bella del último poema entrañal de nuestro poeta.

V. CUATRO SÍMBOLOS

De todos los poetas estudiados el más semejante a Juan de la Cruz, que habla también del sufrimiento necesario para la recepción mística es Rilke, con su desamparo y amenaza entrañdores. En los poemas a la Noche vemos algo de este extrañamiento, en el 'inhospitable' de la *Trilogía*; en "Como un chico, un extraño (...) andas conmigo, oh tú, noche veladora", de *Magna noche*; o bien en la queja:

(...) Si los galeones
en la madera asombrada de la tallada proa
reciben los tirones del espacioso mar, en el instándose se alzan
mudos: ¿cómo el que siente, el que *ansia* (sub aut), el que se desgarra,
podría *no ser semejante a ti*, oh tú, *inflexible noche"* (*Ant* 294)

La noche de Rilke viene de la analexa de Schleiermacher, promueve un acercamiento de la religión al arte lo mismo Schlegel y para quien la contemplación del universo nocturno constituía lo fundamental de la vivencia espiritual; y viene también de Novalis, de religión también anhelar, que comienza así sus Himnos a la noche:

"Qué ser entre los vivos
(...) no ama
la grata luz (...)
Yo sin embargo, vuelo
hacia *la misteriosa, inexpresable*
noche sagrada.
Muy lejos queda el día (...)"

Por lo tanto se trata de una noche materna opuesta al mundo paterno; a Rilke le aparta de esta concepción enteramente anhelar su desarraigo, lo acerca a la de Juan, sin alcanzarla. Muestra su desarraigo mayor en *Almendros*, pues *Origen* a fin de cuentas no es más que un programa; nos presenta al arbolillo en peligro, que se da sin compasión a la muerte: ningún poema a la noche alcanza tal entrega. La causa de que se dé al invierno Rainer no nos la dice, pero sí Juan: es que no puede vivir sin la recepción, la necesita, se muere de extrañamiento, por eso decide arrostrar los peligos de florecer entre cierzos helados. Juan es bilateral y en cambio Rilke se queda en la unilateralidad; nos dice que el almendro se lanza a la aventura porque sabe que sólo lo salvará su indefensión -piensa sólo en su salvación-, pero quien realmente lo acrecienta y lo vivifica es su dación: sólo si me doy soy recibido y entonces a pesar de todos los peligros, alcanzaré la recepción. La condición es que la dación sea lo más entregada posible sin pensar en los peligros; nos salva nuestra dación porque la única salvación que nos interesa es librarnos del extrañamiento es que la muerte vital, la única que a un poeta o a un místico le importa, pues la otra no es más que defunción. La indefensión es una cualidad de nuestra dación, la vemos con toda

claridad en la del infante respecto a la madre: la dación indefensa es lo que salva al almendro por que así se integra al entorno y recibe de él el aire, el sol y los minerales buscan sus raíces; podemos decir que fuera tiene su otra mitad, a la que se tiene que entregar para vivir; en realidad no es ninguna valentía, el pobre no tiene otra opción. Así lo importante en la creación poética y mística es la entrega sin protección, el abandono absoluto, y entonces la recepción será también así, es decir, la vivencia mística o el poema, puesto que -nos lo dice Juan- dación y recepción son lo mismo. La noche simbólica de Juan es puro desarraiago; en Rainer se trata de la noche real imagen de la recepción primordial, sólo que es un poco extraña. Juan, a diferencia de Rainer se ocupa sobre todo en la oscuridad de su noche, porque es lo que le traerá el alba; como la recepción le es trascendente aunque sea unal, él solo puede cultivar la dación, y se ve en el poema en prosa, en donde se alcanza la mayor desolación. Porque él sabe que la recepción será igual de grande, aumenta su extrañamiento, ésta es su sabiduría. Rilke también se da cuenta de esta necesidad, sabe que el desamparo es lo que nos ampara, pues lo abierto amenaza; aquí está la sabiduría más grande de Rilke. Tal vez sea en esto más clarividente Juan, y es una muestra de su desarraigo primordial. Juan dice que son lo mismo lo abierto y la amenaza, uno hace lo otro y lo uno es lo otro, hasta ahí no llego Rilke, pero se le acercó mucho. Yo en el parque tenía este invierno al almendro en flor y a otro arbolillo que era sólo invierno. El almendro era de floración más fácil; el otro será de floración más plena, porque su dación es mayor es posible también lo sea la recepción. El almendro se entregaba al peligro y lo lo hacía con la inconsciencia del infante: confiaba en su madre extraña. El otro era más desarraigado, aumenta más su invierno para tener unos mejores primavera y verano. Aunque la hondura de Juan sea mayor que la de Rilke, éste tiene la ventaja sobre Juan de que nos libera del dogma y de la iglesia y su sacerdocio al poetar su desentrañamiento místico en la naturaleza, y nos libera del comodín de la parejita al final, de lo abusa Juan; por lo tanto podemos decir que Rainer ayuda a Juan con su inmanencia y en la suficiencia de su noche y Juan le echa una mano a Rainer para que aumente su oscuridad.

Acercándonos ahora más a la poesía y dejando un poco la religión, podemos comparar también el poema en prosa *Noche oscura* de Juan de la Cruz con el *Himno a la Belleza* de Charles Baudelaire y con la *Neg;ra sombra* de Rosalía Castro, son los mejores poemas en cuanto al fondo de estos poetas porque son la más honda expresión de su desentrañamiento; ello nos va a ayudar a concluir esta primera parte de la *Poética* como demostración de que nuestra principal aserción sobre el fondo de la poesía se cumple, no sólo en el anhelo sino también en su más acerba expresión que es el desarraigo. La noche juaneana lleva a su lado un acompañante analexo: 'oscura[1]; en el proceso en que consiste el poema se cambiará en noche del espíritu, pasará del desarraigo a la integración. El poema de Baudelaire es tal vez la mejor de sus 'flores del mal' en donde, al revés, la recepción se hace desarraigo; también la noche del espíritu se convierte de nuevo en noche oscura, por lo tanto también el desarraigo del mal puede regresar a ser flor o entrañamiento, pues la integración vital lo es en los dos sentidos. La negra sombra es como la noche oscura, solo desarraigo; si fuera

sólo sombra la consideraríamos desentrañamiento, pero el ponerle al lado 'oscura' lo acrecienta. Rosalía no tiene ningún término para expresar la integración desentrañal, pero en su poema sucede, como veremos, que la negra sombra se transforma en noche poética. Vamos a hacer primero la comparación de Juan de la Cruz con Baudelaire, pero antes tenemos que recordar que el poema en prosa es la auténtica noche oscura desarraigal juaneana, ya hemos visto que el poema en verso no lo es. En los dos primeros versos la noche es un comienzo de desarraigo que se acrecienta en el proceso poético:

a) '*oscuridad* y duda: la noche es desarraigo;

b) 'lleno de dolores hasta las *tinieblas de la noche*': lo mismo;

c) '*tinieblas espirituales*': ya se junta con el entrañamiento;

d) 'y ésta es la una manera de padecer de parte de esta *noche oscura: pero con mi espíritu*…: la dación busca su paridad en la recepción.

e) *penas oscuras y amorosas'* : ya están enlazadas dación y recepción; 'fuego tenebroso de amor': aquí el entrañamiento tiene al desarraigo acorralado;

f) *'oscura noche de fuego amoroso'*: la paridad acrecentada por ambos lados.

La belleza en Baudelaire está contaminada de anhelo: "La *melancolía*, siempre inseparable del sentimiento de lo bello" *(Critica* 373); y de desarraigo: "El estudio de *lo bello* es un duelo en el que el artista *grita de espanto* antes de

ser vencido" (555B): sufre lo bello porque es incapaz de hacerlo suyo, como a una mujer. Por lo tanto, 'himno a la Belleza' quiere decir 'himno a lo imposible', de alguna manera es también este poema un 'canto/ a la noche', en la línea de las 'flores/ desentrañales'. En el *Himno a la Belleza* el desarraigo de Baudelaire trabaja para el entrañamiento lo mismo que en la *Noche oscura* de Juan de la Cruz, donde el agonista se comporta como un amante rechazado; no hay ansia mayor que la de este religante, aquí ya no hay la ficción de la 'esposa', es el poeta mismo expresando su más honda desesperación ayudado de imágenes bíblicas que la unlversalizan. Por lo tanto ambos poemas comienzan por el desarraigo, pues también en Baudelaire la agresora es quien tiene que recibirlo. Pero Baudelaire no comienza tan fieramente. Ya desde el principio el amante quiere hacer una componenda juntando las imágenes del entrañamiento y el desarraigo: 'infernal y divina', 'los favores y el crimen' y finalmente, el vino sugiere la embriaguez. Por lo tanto los procesos parecen contrarios, pues Juan comienza abruptamente para luego ir disminuyendo el desarraigo y la pasión y Charles va con la voluntad integradora; comienza preguntándose si ella es infernal o divina, lo que quiere decir que tanto si es divina como sino él la aceptará: es infernal pero el va creciendo a lo largo del poema en entrañamiento para poder aceptarla y poder emparejarse con su maldad. El movimiento del poema es éste: acrecentamiento del extrañamiento de ella y del entrañamiento de él para lograr la paridad; una vez alcanzado 'Belleza/monstruo enorme| ingenuo/ y espantoso', los primeros miembros de la dualidad son el trabajo entrañal de él. Logrado esto la paridad está conseguida y la obra concluida; sólo faltan los piropos finales y la declaración de amor. Por lo tanto este poema

consiste en el extrañamiento del amante ante el desarraigo de la amada, que se va convirtiendo en entrañamiento y tiene que ir creciendo conforme crece el desarraigo de ella hasta lograr la paridad y por lo tanto el entrañamiento final. Podemos decir que comienza en la noche oscura y acaba en la noche/ erótica. El poema de Juan comienza libre en la noche oscura, más que la de Charles, en absoluta desesperación, 'padeciendo como los canes', 'con la codicia y deseo del apetito', que es rechazado. En el tránsito aparace como en Charles la paridad: el amor de Dios.../ con su herida amorosa y maravillosamente/ que la atemoriza' como ' el amante.../ parece un moribundo acaricia su tumba'. Se hallan ya juntos los dos amante: 'siente el alma cierta compañía, 'la acompaña y la esfuerza tanto' Estamos ya en una cierta paz, porque el amante sabe que aunque su Amada es difícil, que sin ella no puede vivir. Y al fin la sabiduría de que el odio amoroso es al fin amor. Por lo tanto puede decirse que ambos poemas parten de lo mismo y con un gran esfuezo el agonista va logrando triunfalmente el entrañamiento, por eso el nombre, aunque un poco sarcásticamente, de 'himno'. Los dos tienen que definirse intualmente: ante socontra socón tema; el de Charles es más rico, tiene más matices, juega con el escarnio, pero como compensación el de Juan tiene más pasión. En los dos casos se trata al comienzo de una acusación del agonista a quien tendría que recibirlo y no lo hace; se trata de una recepción rechazante, con lo cual él tiene que apañarse para creciendo ponerse a su altura y superar la escisión. En los dos casos se trata de una entrañación escindida que hay que superar y se consigue. Podrían las dos daciones quedar en el anhelo y llorar, como hace Garcilaso, pero de esa manera saben que no lograrán nada pues la Amada es inconmovible; necesitan apoderarse de la violencia de la recepción para desde ella vencerla. Baudelaire le pone a la amada al lado de la parte extraña otra entrañal, la empareja a su altura y entonces desde ella ya la integración es posible, no será placentera como la anhelar, que es un poco tonta e irreal. Se alcanza un entrañamiento que es también extrañamiento, se aprende a vivir en esta dualidad. De los dos, tal vez Juan, como exige más necesita que su extrañamiento sea también mayor, por lo tanto en la propiciación su sufrimento y desesperación son más grandes. Al comienzo en Juan el religante es feroz, hasta que en el tránsito aparece el número dos, es decir, ponerse par a par con la recepción hostil. Primero ella estaba en lo alto inalcanzable, ahora están a la misma altura, y desde aquí y se puede lograr una integración precaria. Pues también en el tránsito de *Belleza* aparece el número dos, aunque no sea de una manera tan explícita como en Juan: 'la efímera, cegada, vuela hacia ti, candela'; 'el amante jadea sobre su enamorada etc. A partir de aquí, en ambos poetas no hay más que acrecentamiento del enamoramiento. A los dos les gusta este amor batallante que los engrandece, por eso en los dos casos se trata de un poema vital, vivificador. Es un amor que tiene que superar obstáculos, tiene que ser muy grande para superarlos, no se puede dormir, en los dos casos vivifica al amante. Puede decirse que la propiciación es una acumulación de reproches de la dación a la recepción, por parte de Charles más ya que se trata de una integración con una amada real, concreta, Jeanne; en cambio Juan propiamente con esta dación está creando la suya, por eso hay en él no tanto acusaciones

como quejas y se extiende más en el anhelo y habla de la sed, implica una necesidad mayor, casi física. Charles nos pinta a su amada angélica e infernal; Juan habla sobre todo de sus necesidades, pero la que imagen nos pinta Charles es para hacérsela a sí mismo deseable, es imposible en su desarraigo pero el poema la alcanzará. Podríamos también diferenciar a estos dos poetas viendo que Juan crea su desarraigo en cambio Charles sólo lo sufre, pero que tenemos que añadir que si lo hace es porque quiere, nadie le obliga, de alguna manera le gusta esta paridad extraña puesto la que busca. Casi toda su poesía erótica mejor se halla en esa tesitura: un anhelante pretende integrarse con una desarraigada. Porque en Baudelaire como en Rosa y en Juan el anhelo es el fondo profundo, sólo a veces, como en estos tres poemas, culmina y se hace desarraigal. En el sosiego la aceptación de la amada es mayor en Baudelaire que en Juan de la Cruz, que concluye diciendo que las cosas son necesaiamente así: sólo en la unidad de opuestos es posible mantenerse y crecer en el amor; Charles hace de sí mismo una entrega total a la amada que acaba de lograr. Hay que tener en cuenta, como hemos visto, que el espíritu depende más del sufrimiento que el eros, pues sólo en el se mantiena y se acrecienta.

La negra sombra y la noche oscura se parecen demasiado externamente para no tener que preguntarnos si Juan de la Cruz no parte también del desentrañamiento materno para llegar al entrañamiento poético y espiritual como Rosalía con la negra sombra al poético y existencial. Ambas son enemigas y los dos poetas tienen que luchar con ellas para arrancarle la partida. Juan sabe que en la noche está el alba y Rosa sabe que la negra sombra la ha hecho creadora; probablemente Juan no la relacione con su entrañamiento materno; Rosalía en cambio sabemos por su obra A mi madre, que sí. Como el de Noche oscura, el comienzo de Negra sombra es desarraigal pues la agonista le dice: 'pensaba que te fueras', la sombra no estaba y torna riéndose de ella, y porque creía que no estaba, esto la hace presente absolutamente; algo semejante vemos en Cantare*s*:

"¡Si souperas estrañeza,
si souperas sofrir
desde que vive apartado
o meu corazón sentiu!
Tal *me acoden* as soidades
tal *me que*ren afrixir,
inda máis feras me afogan
si as quero botar de min"(19).

Se habla también aquí de 'estrañeza' y la actividad viene igualmente de fuera; Rosalía tenía la convicción de que se hacía lo contrario de lo que ella deseaba, como también se ve en un poema de Sar, donde una moribunda porque quiere morir en el otoño; la muerte

"la mató lentamente, entre los himnos
alegres de la hermosa primavera"

Rosalía es víctima de la sombra como Juan lo es de la noche, pero después se entrega a este desarraigo como si fuera entrañamiento, y se crea así una integración compleja como la de Juan que llama a su noche "soledades del

desierto" (1N9 5) nos recuerdan el 'desierto páramo'. El de Juan es un desarraigo feroz: "Conviene (...) esta noche oscura de contemplación la aniquile y desahaga primero en sus bajezas, poniéndola *a oscuras, seca y apretada y vacía*" (2N9 2); hasta llegar a unas "tinieblas sustanciales" (2N9 3). Pero este desarraigo por muy espantoso que sea es a fin de cuentas medio, al otro lado está la unión, en esto es más sabio Juan que Rosa, su desarraigo no tiene al otro lado la unión, es una herida que la separa y de la que nadie es capaz de sanarla. Juan en la noche no pierde la confianza como el hijo con la madre; Rosalía en su sombra está perdida. Los dos poemas están en el desarraigo, tan materno el uno como el otro: "Viendo (nuestro santo) una imagen de Nuestra Señora, mostrando la gran devoción que con ella tenía, dijo: 'Bien me estuviera yo *en un desirto solo* con esa imagen" (Crisóstomo 405). Este origen materno del símbolo juaneano se expresa en la experiencia de la charca, y por si ésta no fuera suficiente, vino a ayudarla la prisión en una mazmorra durante nueve meses. Sólo en la noche puede encontrar el santo a la madre inalcanzable, igual que Rosalía en su sombra. Ella habla también de una sombra que es una noche:

"So en min misma entrando no oscuro
i entrando na *sombra*,
vin a noite que nunca se acaba
na miña alma soia" (7 2)

Pero ésta no es la noche ni la sombra creadoras, Juan la llama 'tiniebla', contraria a la sale de sí misma y se la lleva con ella a la naturaleza y al mundo y se hace todo, quiere semejarse al materno entrañamiento; ésa otra encierra a la poeta en sí misma, se trata exclusivamente de estéril extrañamiento. Podemos ayudarnos para comprenderlo de otro poema en el que se habla de una fuente envenenada:

"Pode acaba-lo amor, máis ti n'acabas,
memoria que recorda las ofensas" (4 2)

Se trata del seco debatimiento de odio por la madre del que aquí Rosalía alcanzó liberarse, pues en la negra sombra hay un gran trabajo de reconciliación con la madre ya que en ella estamos también en el anhelo como nos lo muestra todo lo que la poeta alcanza montada en esa escoba materna; la ansia de totalidad era en ella más grande que el desarraigo como nos lo muestra su 'cobiza do lonxe' en el momento de morir; y esto que se halla en su negra sombra, la hace salir de sí -salir del desarraigo- y entrar en la poesía. Pero aún así ella no puede confiarse a su sombra con la confianza con que lo hace Juan a su noche -su desarraigo materno es tal vez mayor- y eso, es una traba para la unión mística, es una riqueza para la poesía, pues en el espacio que hay en medio nacen las imágenes que espresan este desarraigo. Una poesía basada sólo en el anhelo es un tostón, hace falta la otra versión desentrañal para que crezca hasta la paridad, por eso la noche de Juan "es amarga y terrible (...) horrenda y espantable" (1N9 2), para que como contrapartida se alcance la paridad, en su caso espiritual. En el poema en prosa el santo después de estas luchas no obtiene el entrañamiento solo como en el poema en verso; como en la negra sombra hay en lo alcanzado entrañamiento y desarraigo, y ésa es la gran riqueza de ambos poetas. Además ella se parece sólo a Baudelaire en el escarnio

-'tornas facéndome mofa'-, impensable en Juan, porque el espíritu así no nacería. Aunque ella y él andan por diferentes caminos van al mismo sitio: la paridad de entrañamiento y desarraigo. La noche oscura de Juan y la negra sombra de Rosalía son la dación desarraigal por la que encaminan él su religión y ella la **existencia** y la creación poética. El símbolo de Rosalía es más general, tiende más a la filosofía pues el de Juan en resumidas cuentas quiere ser sólo un camino para el espíritu. La negra sombra llega en contra de los deseos de la agonista y todo lo de sí misma: se atreve con el mismo sol, me imagino que, puesto que ella es el desentrañamiento, lo hará un poco más extraño; la estrella se hará anhelo, el viento desarraigará; en los cantos habrá anhelo y en los lloros desesperación; el río cantará la fuente deja y aspirará a la mar; y la noche y la aurora, son de Juan de la Cruz, la sombra no sabrá hacer de ellos paridad de manera que cuando estés en la mayor oscuridad de la noche puedas ser también aurora; para Rosalía la noche suele tener una luna desarraigada. Cuando la pelea cesa y la sombra la hace suya, la poeta ve que creció para ella y ya nunca la abandonará: una poeta presa de su sombra la enloquece y la convierte de ensombrecida en asombrada. Entonces es cuando puede decirle: *pra min e en min misma moras' es el reconocimiento de que es como su alma. La sombra es una borrachera o una enfermedad que la trastorna y la transforma existencialmente. Rosalía comprueba en la última estrofa todo lo ganado y perdido en esta invasión: sabe que es ya de ella para siempre y también al revés: 'en todo estás e ti es todo para min': quiere decir que ha sido gananancia y no pérdida y sabe que nunca estará sin ella, con lo cual aunque sea sufrimiento es también enriquecimiento como en Juan; y el poema que empezó en el extrañamiento acaba en el entrañamiento. Por lo tanto el proceso es similar al del poema en prosa de Juan, sabe que la noche es oscura pero que es también espiritual y lo uno exige lo otro; Rosalía sabe que el desentrañamiento le hace sufrir pero también la hace creadora. Estar en la noche es también estar en el espíritu, estar en la sombra es también estar en la poesía: paridad noche oscura/ espíritu y negra sombra/arte. No se podría decir sólo 'noche' o 'sombra' pues cuando la noche se hace oscura es cuando se hace mística y cuando la sombra se hace negra es cuando se hace creadora. De esta manera se rompe la costra del sentido común mundano y entonces podemos acercarnos al manantial desentrañal, origen del arte y del espíritu. La grandeza de un poeta se mide en ser capaz de romper la realidad aparente porque es mentirosa y expresarse desde lo más bello y monstruoso, que es lo más profundo y esto nos devuelve a Baudelaire. Si el espíritu sólo se puede lograr en el desentrañamiento y no puede alcanzarse la paridad entrañal, ¿es falsa la entrañación de Noche? Es real, es un coito místico, en Teresa hay muchos, la senda de Juan es la de la paridad desentrañal, pero siguiendo a su maestra poeta también paridades entrañales. Teresa se siente reconocida en la trasverberación igual que una amante erótica: puede decirse que se puede alcanzar el orgasmo místico, pero el Amado en este caso es un dardo, algo inmóvil. No se habla en los trances místicos de que el Amado goce, no es más que un instrumento, se trata casi de una masturbación. El coito místico es unal y el erótico dual, la paridad no se logra en él ni la comprensión íntima de la pareja, el eros le gana. Cuando la integración se hace

paridad la dación hace la recepción y la recepción la dación, es la culminación de la vida, desde su inicio es integración. Hay un entrañamiento par y un desentrañamiento par. Juan habla del primero en el poema en verso y del segundo en el poema en prosa. En el primero se dice:

"El aire de la almena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía"

Se habla sólo de la recepción religante; la almena también tenía que mostrar su complacencia. Pero en religión no se puede, porque sólo hay un lado se inventa el otro; en el eros sí. La única paridad religiosa es la desentrañal: un desentrañamiento hace un entrañamiento, una noche hace el espíritu, es el espíritu. Pero no puede dejar de ser noche para que pueda ser espíritu. La paridad desentrañal esencial en el espíritu, también la hay en el eros, y la prueba es esta Belleza/monstruo enorme, etc. ¿O acaso el poema de Baudelaire no será en realidad místico traspuesto al eros? En Baudelaire hay poemas anhelares soñadores en los que la amada erótica es también la primordial: se trata de un sentimiento real del poeta no compartido por la amada, pues ella no se siente madre de él, él se la inventa materna para seguir tirando. En los poemas desarraigales de los que el Himno *a la Belleza* es culminación se comienza generalmente denunciando el desarraigo de ella y se termina en la integración, pero en realidad se podría decir que eso es un subterfugio para mantenerse en el anhelo. Podríamos decir a fin de cuentas Belleza es un poema anhelar en el que el poeta adorna a la amada con prendas de las que realmente carece, no se trata más que de su anhelo, el poeta no es más que un pobre anhelante gritón. La paridad desentrañal es esencial en el espíritu, porque es su raíz, porque el espíritu nace del desentrañamiento y en la paridad desentrañal alcanza lo máximo que puede alcanzar, tiene una Amada irreal lo mismo que Baudelaire. Podríamos decir que Baudelaire está en realidad en *Belleza* haciendo poesía mística. Está haciendo poesía desentrañal, está remedando una situación infantil, pero no alcanza la vivencia mística porque no la encamina por el espíritu. ¿El eros no se puede vivir en paridad desentrañal? Pongamos un ejemplo: dice en el poema 26:

"y deseo con ansias/, fiera cruel e implacable,
hasta esa frialdad tuya/que te hace más hermosa.

El desarraigo de ella acrecienta el anhelo de él o al menos lo mantiene, y también el anhelo de él acrecienta la frialdad de ella. Tu rechazo me tiene anhelante, mi deseo acrecienta tu rechazo. Se trata de una integración recíproca por la que muchas uniones eróticas caminan, pero es una deficiencia; el eros lo que pide en el desentrañamiento es la sabiduría para mitigarse y en su actividad, el entrañamiento par, se logra en pocas ocasiones, pero en donde se alcanza se logra la sublimidad. Parece que esta integración desentrañal es más erótica, que primordial, implica una imposiblidad: "He dado con la definición de lo Bello -de mi Bello. Es algo ardiente y triste (...) el ardor, el deseo de vivir, aunado a una *amargura que refluye*, como si naciera de la *privación* y la desesperanza" (22B). Por lo tanto se trata de una integración unal como la del

místico, sin alcanzar el espíritu como Juan, y el eros es imposible con esa paridad, va a él por el camino unal del arte y alcanza éste y no aquél. También la paridad existencial rosaliana es la del arte: la negra sombra (el desarraigo) que la hace sufrir es también la que la hace crear, por lo tanto el desentrañamiento hace el entrañamiento, no hay en el arte esencial otro entrañamiento que el desentrañal. Veamos ahora a Poe y su noche; en el motivo de *El cuervo* se habla de fantasmas nocturnos y del deseo de que llegue la mañana, pues la noche de Poe es una noche materna y terrible como la de Juan, pero sin alba. Después de todo el proceso va a ser el poema, la única liberación que se logra es la de un demonio soñando en la noche sobre el busto de una diosa: esta es la mañana que se alcanza, y un atormentado arrastrándose y soñando igualmente en una imposible recepción. Pero antes de llegar al momento más clarividente de su obra toda, que es esta última estrofa habla de *El cuervo*, el poema pasará por muchos avatares: aparece el pájaro, al que el agonista considera externo a él, y entonces se pondrá a dialogar con él, en temor y en burla: todo eso no es más que el nivel superficial, así como la referencia a la amada, era al comienzo el objetivo del poeta, pero ese 'nunca más' se le va volviendo hacia sí mismo; el poema pretendía tratar de la saudade de ella, mas para eso una noche, un cuervo y un 'nunca más' son demasiado. El 'nunca más' que trae el cuervo apenas una o dos veces se refiere a ella: es hacia él mismo, interiormente sueña y se arrastra, y su sueño no va tampoco hacia la amada, tampoco hacia la madre, es una mezcla imposible, una inasequible recepción jamás lograda. Lo más importante del poema es el comienzo animista con el fantasma de la amada y el final donde ya la amada no cuenta, un ejempo mas de perversión del anhelo en desarraigo, ya resulta que es otra imagen de recepción más honda la que se busca y no se alcanza. El proceso -en Rosalía va de *Madre* a *Sombra*- es también el paso de una amenaza a una esclavitud con una soterrada esperanza; el último 'nunca más' ya no lo dice el cuervo, ahora sólo se dedica a soñar en el seno de una diosa, olvidado del agonista, reconcentrado en una imposible esperanza. El cuervo era desde el comienzo el mismo agonista, el movimiento es que el poema es un proceso de desenmascaramiento. Porque Byron, que es el poeta que Poe siempre ha admirado, sabemos que este diablo sueña en un paraíso materno que es el Lucifer de Caín, que viene del *Paraíso perdido* de Milton -es también el ángel maldito con el Rosalía se idenfificaba-; allí Luzbel sueña y envidia una recepción para él imposible, y éste es el final de *El cuervo*: una recepción que jamás se alcanzará, porque el demonio por definición es ajeno a lo materno. El agonista temía que quien venía fuese -como Rosalía en *Madre*- el alma en pena de la amada y resulta que es su propia alma -como Rosalía en *Sombra*-, que tarda en reconocer; casi todo el proceso es teatro y mascarada, un escarnio que oculta más que descubre, hasta que el final, en donde resulta que el cuervo es la propia desangelada alma. El poema, sólo se entiende plenamente desde la posterior rosaliana *Sombra,* es una huida ante un espejo que al final acaba reflejando al escapado; una peregrinación como las de Byron hacia el propio yo. Si comparamos la noche de Juan con ésta vemos que hay también aquí un cierto **ambiente** religioso, animista al comienzo y después con el símbolo de un orante extraño y una diosa, con el agonista haciendo de

coro en la demanda. Los dos poemas son un acercamiento al origen pero a diferente lado: Edgar primero busca la propia dación necesitante, simbolizada por el cuervo, y después la materna recepción; Juan solo ésta, por lo tanto la de Poe tiene que ser una peregrinación más larga, en dos fases, el sí mismo en el trayecto y la recepción en la llegada. Poe es más igual a Juan de la Cruz que Rilke, que se queda en la puerta; sólo ellos dos llegan hasta lo más hondo, aunque Poe sólo alcance un desanhelo y Juan el entrañamiento para máximo. También la *Negra sombra* es un peregrinaje o un desenmascaramiento y también más fértil., y el eros que se describe en Belleza es de una hermosura gigantesca, como el de la *Noche oscura* y como la de *Sombra*: estos tres crecen desde el extrañamiento más miserable a la grandeza mayor; *El cuervo*, es el poema más extenso, no avanza como ellos hacia arriba, necesita antes cminar buscándoses. **Éste** es el fondo de los cuatro, uno de ellos *non nato:*

Baudelaire: el mismo infierno erótico es el alba.
Juan: la noche es el espíritu mismo;
Rosalía: de la sombra que es la propia creación atormentada;
Poe: de la noche a una imposible alba.

Son, según nuestro criterio, los más grandes poemas desentrañales; podemos compararlos dos a dos: los primeros se valen sobre todo de la dialéctica horizontal y los segundos de la adición vertical; aquellos son directos y violentos, y éstos más soterrados y calmos. Los primeros están versificados en el modo seguido de la poesía mediterránea o clásica; los segundos en el de la celta u oceánica, en un medio animista del que los otros dos se hallan liberados. Todos ellos traspasan lo aparente para llegar al trasfondo y son de la misma categoría que los grandes dramas y novelas desentrañales o esenciales como *Hamlet* o el *Quij*ote. Yo no sé cuál es más hermoso de los cuatro, mi preferencia está en los primeros, pero los segundos no son menos hermosos. Aquellos son masculinos y estos femeninos; aquellos basados, en cuanto a la forma, en la aestancia y la integración y éstos en la enestancia y el movimiento; aquéllos refulgen en las integraciones; éstos se ahondan en un introvertido movimiento; aquéllos dos son anchos y estos hondos. Podemos echar un vistazo a esa luz de rayo que nace de los primeros; en Belleza;

'infernal y/ divina'
'danza del amor/ y el crimen';
'la efímera... arde, crepita y dice:/bendita sea esta llama';
'el amante.../ acaricia su tumba'; 'Belleza/ Monstruo eterno'.

Y en Noche:

'Tinieblas/ espirituales';
'su herida/amorosa';
'penas oscuras/ y amorosas';
'si se le acaba este peso de apretada tiniebla,/ muchas veces se siente
sola, vacía y floja';
'del fuego tenebroso/ de amor';

‘oscura noche/ de fuego amoroso’;
‘a oscuras va el alma/ inflamada’.

Para mí estas formas rebosantes de fondo son lo más grande se puede alcanzar en poesía. En la segunda pareja, Poe basó su poema en la reiteración, a veces exterior y superficial:

‘de los libros alivio *a mi pesar*, *mi pesar* por la pérdida de Lenora, *la rara y radiante doncella* a la que
llaman los ángeles *Lenora*’

y su ‘nunca más’ intenta complementar su obsesión con un abrirse a diversos ámbitos:

‘aquí sin nombre (ella) nunca más’;
‘había oscuridad (en la noche) y nada más’;
‘¡Saca tu pico *de mi corazón* (...)! Dijo el cuervo: ‘Nunca más’!

Negra sombra parece la más pobre, pero Rosalía juega siempre en la hondura y la sencillez; podemos comprobarlo en poemas como VI, XXIV, XLI, etc. Es la cenienta entre estos grandes poetas, porque además es también la menos famosa y parece una osadía traerla aquí y elevarla a la altura de estos tres; como si la causa fuese un exceso de aficción por parte del poético que a tal cosa se atreve. Es verdad mi amor y admiración por ella es desde la adolescencia, aun cuando yo haya seguido en mi creación por otra senda. Comparado con la teatralidad y la opulencia de constrastes y reiteraciones, en este poema la forma -la hay y mucha- pasa desapercibida para mostrar el fondo, él solo en su desnudez. Se trata de un rondel como *El cuervo*, por lo tanto también aquí la reiteración es el modo de avance; se cumple en él, más que en su poema, el consejo de Poe de que el trasfondo se mantenga latente sin salir a la superficie. A Rosalía los poetas gallegos no la comprendieron y extendieron la leyenda de su lloronismo, perdiendo la oportunidad de profundizarse con su aprendizaje. ¿No sera en realidad que los llorones son ellos y la acusan de lo que ellos temen que se les descubra? Y la *Negra sombra* se vio en Galicia como lacrimosa, y se le puso una música de planto, sin darse cuenta de que el poema tiene un movimiento hacia arriba, de invasión y de plenitud; se ve en el asombro final de la propia poeta. En este ámbito de lo materno, de la desesperación y de la dulzura, se abre la belleza del poema, se vale mucho de sonidos sugerentes, está redondeado como un canto rodado por el paso de los vientos y las noches y las auroras. Se halla entre los dos tipos de poema señalados, pues la reiteración se alia con el contrasta, compensando el hondor con el anchor; pero lo fundamental está en el fondo, en el símbolo, nada tiene que ver ni con el lloro ni con la saudade, de la que también se la quiso hacer representante, ni con el planto. Consiste en descubrimiento, primero con temor y después con sorpresa y aceptación de que su mal no tiene cura, parece un hechizo, es lo que la engrandece como poeta. Y llega a ello de la misma manera que Poe, cuya continuación es, por el camino del animismo. su influencia fue larga nos lo muestra el que ya en Desolación, el primer intento de una negra sombra, hay un ‘ángel funesto’ como en la estrofa final de *El cuervo*, que es lo único del poema que le interesó, tres personajes: el ángel o demonio, la agonista, y la sombra, en los dos poemas. También podemos ver la sombra opresora en otros poemas:

Sen ela vivir no podo (...) *cróbeme una sombra espesa'*(*Cantare*s 17)
'Esa sombra que en noite eterna para sempre envolve"(*Follas* 11 3);
etc.

Ahora los dos poemas acaban igual:

"Y la luz de la lámpara, da sobre él, proyecta su sombra en el suelo,
y mi alma de esa sombra se extiende sobre el suelo
¡no se alzará nunca más!

Es un final con aire de elegía; el de Rosalía es idéntico, pero más levantado:

'nin me abandonarás nunca,
sombra sempre me asombras'.

A Rosalía no le interesa el cuervo sino su sombra, ni tampoco la sombra del cuervo sino la propia, y en este sentido hay en ella un paso hacia la inmanencia y la bilateralidad, de acuerdo con los dos versos hablan de la negra sombra es creación propia. Y a este respecto podríamos decir *Negra sombra* constituye un andar hacia la filosofía, superado todo el animismo del poema de Poe, y hoy es imposible comprender *El cuervo*, sin la intepretación que de él hace el suyo, o el poema de él ha sido superado por el de ella. Consideramos *Negra sombra* un intento de depuración o mejora de *El cuervo*. Si comparamos los antecedentes, hemos visto, con el poema definitivo vemos que la diferencia está sobre todo al comienzo: la sombra es algo que adviene cuando no se la espera; y al final, en los dos últimos versos:

'nin me abandonarás nunca
sombra que sempre me asombras'

En estos dos momentos la semejanza es sólo con *El cuervo*, cuyo símbolo tambien aparece de pronto, y en la última estrofa, muda hacia el futuro; el'nunca' del final aliado con el siempre le viene también de allí. En cambio los dos versos anteceden son pura innovación, es en lo que el poema rosaliano avanza desde el poeano y acerca el poema a la filosofía, arrancándolo de la opresión animista; estos dos versos no podían ser final porque harían demasiado abstracto al poema, están como escondidos, pero son lo fundamental de él, pues es lo que nos declara la unalidad de la integración y de la creación tanto en el arte como en el espíritu:

'en todo estás e ti es todo
pra min y en min mesma moras'

'En todo estás' se hallaba ya en *Desolación*, y proviene de Poe, pero 'en todo estas e ti es todo pra min', que es una declaración de amor erótico o religioso, es nuevo. No hay ni el más pequeño asomo de negatividad, es el amor y la entrega a una recepción materna potenciadora; se trata de la negra sombra sí, pero la poeta es su devota. Y esta diosa negra rosaliana está en ella misma, no es algo que haya que buscarlo fuera; que la poeta esté poseída por una diosa es una vieja cuestión, se hablaba de ello en Grecia, lo dice Platón, con la única salvedad de que él, como representante de una religión masculina, hace a esta negra sombra creadora un dios. Rosalía, poseída por su negra sombra recrea el cantar de los cantan, el llorar de los lloran... que la 'negra sombra' de significación negativa sea positividad no es más raro que el ' desentrañamiento ', que es también una cosa negativa pueda, sin embrgo, hacernos creadores. Para ser

poeta hay que sufrir, se nos dice en *¿ten?*. Esta sombra negra es ambivalente, como la noche oscura juaneana: parecen negativas, y lo son, pero nace de ellas toda creación poética y religiosa. Y entonces nos encontramos con que el cuervo es el antecedente de la negra sombra, pero ella da un salto hacia la positividad y él se queda en el extrañamiento. En esos dos versos se habla de la unalidad del desentrañamiento creador; hay en ellos tres momentos; vamos a escribirlos así, en vertical, para que veamos mejor que se trata de tres momentos de interiorización:

1: 'en todo estás';

2: ti es todo para min;

3: en min mesma moras.

1: tu eres quien canta, si cantan... eres quien suena en el viento... 2: eres mi diosa; 3 y eres lo más hondo mío, el desentrañamiento, es lo que canta cuando cantan y quien llora cuando lloran. Eres mi desentrañamiento -no yo; lo que hay de más profundo creadoramente en mí-; porque yo todo lo veo desde él, me parece que ellos no son otra cosa que él. Si cantan es lo mas hondo mío quien canta, y si lloran y cuando el viento suena, lo más hondo mío suena, y ooooooooooooooooo cuando amanece amaneces tú eres mi hondor máximo, los demás, el mundo y la naturaleza se convierten en símbolo de mi desentrañamiento creador. El mundo solo vale para expresarlo, pues es la divinidad creadora de la que Rosalía es sacerdotisa. Estos tres momentos son, pues, tres mociones de interirización y engrandecimiento. El poema tiene también cuatro momentos:

A, comprende las dos primeras estrofas, en donde el movimiento es logrado por medio del contraste entre el no querer de la poeta y la voluntad de su sombra; cuanto menos quiere la una, más grande se hace y la hace a la otra.

B, comprende la tercer estrofa: la sombra ha ganado la partida, la poeta no se opone, es como si se dejase hacer.

C, son estos tres momentos de la cuarta estrofa contenidos es sus dos primeros versos; se pasa del reconocimiente de la sombra que lo es todo, al de que también lo es para ella, y toda esa grandeza se halla en la propia poeta.

D, comprende los dos últimos versos, son el sosiego; el poema vuelve la mundo poeano del que partió, engrandecido. Esto nos hace ver que este poema es el más sabio de los cuatro, pues ni Juan se atreve a decir que su noche es subjetiva, que los santos de que se vale no son más que pantalla; ni Baudelaire que es él únicamente quien se esta inventando esa gigantesca e imposible amada. Poe, en cambio, nos sugiere que su símbolo no es más una proyección del agonista; nos lo da a entender sobre todo al ponerlo al final en el lugar preeminente, desechando a los suelos a quien antes era lo más importante; lo que Rosalía añade se puede deducir del poema de Poe, y es lo ella hace.

El símbolo del cuervo fue muy fértil literariamente; hijos suyos son el buitre de Unamuno, el pato salvaje de Ibsen, la gaviota de Chejov, todos espresión del extrañamiento, tirando el primero hacia lo paterno y por lo tanto mundano y los otros dos hacia lo vital; la ballena blanca de Melville es otra cosa, de ine-

narrable grandeza. Pero Poe se vale no sólo del cuervo sino de su sombra y de la diosa, porque así la figura del pajaro extraño pretendiendo una recepción imposible es así el símbolo de la humanidad, el desentrañamiento endiosado: "en toda la construcción (de *El cuervo*) tengo constantemente en cuenta la finalidad de hacer la obra *universalmente apreciada*" (129). Nos encontramos entonces con que los cuatro símbolos pueden agruparse en parejas de otro modo:

- *cuervo*: en oración o amor a su diosa: anhelo primordial;
- *Belleza*: como amada desarraigada a la que hay que conquistar con una dación complementaria.
- *negra sombra*: desentrañamiento poético;
- *noche oscura:* desentrañamiento espiritual.

De esta manera se emparejan mejor nuestros amigos; es lógico que Baudelaire esté junto a su admirado Poe, y la negra sombra esté con la noche oscura, ambas dos símbolos desentrañales, semejantes en cuanto a su concepción y en cuanto a su fertilidad. *Negra sombra* es una invasión: hay una primera ola, es la primera estrofa, contenida por el deseo de la agonista de que la cosa no pase a mayores; una segunda ola o estrofa en que la ola ha roto ya el dique; una tercera en que ya no hay más que la vida que ella trae. Y una última que es sabiduría y totalidad. Si la comparamos con *Noche oscura* parece que son de movimiento contrario, pero en los dos casos hay una única actividad que el agonista quiere interferir impidiendo o acrecentando; mas en ambos casos poco a poco el agente se va **d**ando cuenta de la grandeza de lo que adviene que parecía que no estaba y está y todo lo llena. La negra sombra es más aparente y la noche oscura más soterrada, y complementariamente la actividadad en Rosa es más un femenino dejar y en Juan una deseseperación de pensar que no la alcanza. No vale para nada este querer, pues ellas, como se dice en los *Evangelios*, ¿hacen lo que quieren y cuando quieren? Naturalmente dependen de su agente, pero a veces para contrariarlo. Estos dos simbolos desentrañales son los más parecidos, tanto que se podrían intercambiar, haciendo espiritual la negra sombra y existencial la noche oscura. Verdaderamente el artista que intenta hacer su obra está en la misma situación que Juan, en una agonía semejante. Y de la diosa negra rosaliana, espiritualmente podemos seguir diciendo que es todo y que yo soy ella. La negra sombra es menos dramática, más placentera, menos desesperada; si la hiciéramos mística tendríamos una religión más femenina, galaica; y si hiciéramos la noche oscura creadora, ganaría en fondo la obra, pues arrancaríamos de un fondo más impotente, más desarraigado -si la hiciéramos erótica, tendríamos la Belleza baudeleriana. Podríamos rezarle desustanciada, verla como mi mal que no tiene cura; sería hacer filosófica la religión, pues la negra sombra no es nada, sólo mi actividad, mi disposición creadora; pasar del noema a la noesis, en términos de Husserl. Haríamos mística a Rosalía, que tan cerca está en su eros total hasta la muerte de los poemas XXIII, XXIV, XXIX, XLI, XLIX. El eros de Rosalía es místico y unal. Juan también ganaría, se des-dogmatizaría, se des-sustanciaría, se des-autorizaría, echaría fuera a patadas el infierno, el temor. ¡Ay, si la negra sombra fuera la doctrina de Juan! La filosofía de la religion que nosotros vamos a intentar a continuación de esta obra, estaría

ya hecha. Con Rosalía mística tendríamos una religión materna y galaica, en lugar de la castellana proclive al ascetismo. Pero nuestra poeta no es mística, es erótica, hasta la muerte, erótica, en entrega absoluta a su amante. Más parecida a Safo que a Juan, como hacemos ver en *Rosalía Castro*. Rosalía entre Safo y san Juan: un eros más pagano y otro más atormentado, casi místico, y la religión inmanente del más profundo de los santos cristianos.

Hemos visto en esta obra otros símbolos desentrañales de una grandeza igual o superior. A Hölderlin de anhelo incomparable mediante la Grecia clásica, los ríos de su patria viajan al Este para buscarla, y el desarraigo nadie lo vivió tan profundamente como su Empedocles; y ademas, ya de muchacho, tan sabio. A Byron, con su *Mafredo* y su *Caín*, símbolos también del anhelo y el desarraigo, y el último anhelar muriendo ante lo lo inalcanzable. A Rilke, dividido entre su noche grandiosa, recuerda la de Van Gogh, y su ángel. A Nerval, de anhelo dulce y desesperado. A Machado, hondo en su eros unal desarraiagado. Y a otros solamente citados aquí, todos, como los que han de venir, senderos que buscan la vida.

CANTAR DE LOS CANTARES

VI. *El anhelo erótico de la amante*

Vamos a concluir esta segunda parte de la *Poética* con el análisis fondal del enigmático *Cantar*.; lo consideramos un poema dramático en forma de rondel escrito sobre la falsilla de un epitalamio cuyos restos se muestran a veces como en yacimiento arqueológico. El canto I tiene este apasionado comienzo:

"Béseme con besos de su boca!"

'Béseme (recepción)/con besos de su boca!' (doble dación); la agonista pretende recibir de dos daciones, o de más, pues no habla de un sólo beso. Otra versión: ¡que me cubra de besos con su boca!'(Alonso Schökel 11), pues se trata de una ansia de recepción erótica inacabable. Después se halaga al amado; nunca sabremos su nombre, y este hecho acerca el poema al espíritu. Dice de él que es sinestésicamente un perfume; el coro acrecienta esta pasión. La agonista habla con el femenino:

> "Morena soy, pero hermosa, hijas de Jerusalén; por tanto, me ha amado el Rey, y entrádome en lo interior de su lecho (...) porque aunque soy morena de mío, puso él tanto sus ojos, después de haberme mirado la primera vez, que no se contentó hasta desposarse conmigo y llevarme al interior lecho de su amor" (Juan de la Cruz, CB33 7). Transgresora y despreciada por los hermanos, que aparecen antagónicamente como representantes del orden establecido, la ortodoxia le dice a esta amante 'esposa' y 'amada', pero ella es desde la raíz misma de la obra mucho más que eso; su apasionamiento es tan revolucionario que arranca este drama -no 'cantar', cantares en la Biblia son el de Débora , el de Miriam, etc.- del patriarcalismo bíblico y pasándolo a una cultura y religión de la madre. Se trata de un poema erótico, pero es suceptible de interpretación mística. "No se procede por el habitual modo humano en el cual el esposo toma la iniciativa en la manifestación del deseo. Aquí la esposa, sin ruborizarse, se anticipa al esposo manifestándole públicamente su deseo y anhelo del deleite de su beso" (Gregorio de Nisa 19).

Desde el comienzo está claro el género de los dos lados de la integración: ella es la dación y él la recepción. La osadía de ella sigue:

> "Dime, amado de mi alma,
> donde pastoreas, donde sesteas al mediodía,
> no venga yo a extraviarme tras de los rebaños de tus compañeros".

Necesita estar con el en esa hora loca del día en que el ardor del sol invita a la totalidad. La respuesta del amado es afirmativa pero deslabazada, no se corresponde todavía con el amor de ella; se pone a ensalzarla, ella lo encandila más hasta llegar a la unión de los cuerpos; esta es la versión de fray Luís de León:

"Cual el manazano entre los árboles silvestres, ansí mi amado entre los mancebos. En su sombra deseé, sentéme, y su fruto dulce a mi garganta. Metióme en la cámara del vino. La bandera suya en mí (es) amor. Forzadme con vasos de vino, careadme de manzanas, enferma estoy de amor.

La izquierda suya debajo de mi cabeza, y su derecha me abrace"

Sustituimos mancebos por 'hijos', es lo pone la Biblia, en la edición de Nácar-Colunga que será nuestra guía en este estudio y cuya distribución del poema en cantos seguimos. Se ve cómo la pasión de la agonista se concierta con la acción de él para lograr la paridad.

Y el motivo del rondel concluye con el estribillo en el que el amado vuelve a su papel receptivo:

"Os conjuro, hijas de Jerusalén, por las gacelas y ciervos del campo, que no despertéis ni inquietéis a la amada

hasta ella quiera.

El canto II es mañanero y campestre como una maya: "Ya ha pasado el invierno y han cesdo las lluvias", puede querer decir que ya pasó la soledad y el extrañamiento, ahora se inicia la primavera como alegría y paz. Aquí se cambian las tornas, la recepción es de ella y la dación de él, puesto que puede acercarse o alejarse a su placer. Llega "saltando a saltos descomunales las crestas de los montes, descendiendo hacia la casa, donde la esposa arde en penas de amor por él" (Orígenes 257); actualmente esto se ve de otra manera: Morla, que llamaremos 'A': 'los montes en los que retoza no son otra cosa que la orografía de la amada" (155); Luzarraga, que llamaremos 'B': "en realidad apuntan a la kalá, sobre la que se mueve el *dodí* como un antílope" (263). Hay una declaración de amor por parte de ella:

"Mi amado es para mí, y yo para él.
Pastorea entre azucenas"
(A: 'pasta entre azuzenas')

Pero él siente que ella se está encerrando en sí misma:

"Paloma mía, anidas en las hendiduras de las rocas,
en las grietas de las peñas escarpadas,
dame a ver tu rostro,
hazme oír tu voz".

"Aparece por primera vez... la inaccesibilidad de la amada" (169ª). Hay también aquí, como en el movimiento anterior una antagonía, 'las raposas... destrozan... nuestras viñas en flor'. "Esta viña del alma está florida cuando según la voluntad está unida con el Esposo" (CB16 3); "llama a toda esta armonía de apetitos y movimentos del alma *raposas"* (CB16 5).

Y ella siente que él le está provocando una recepción inasible:

"Antes de que refresque el día
y huyan las sombras,
vuelve, amado mío, semejante a la gacela o al cervatillo
por los montes de Beter",

puede tener alusiones eróticas. Antes de que sea de noche: o por la tarde o antes de que vuelva el día, o sea, su solicitud es muy amplia; pero él no aparece ni por la tarde ni tampoco por la noche. Como vemos el entrañamiento erótico del comienzo esta siendo horadado por el desentrañamiento; en cambio el extrañamiento exterior no puede con él.

El canto III es enteramente desentrañal y nocturno. Juan en su prisión debió imaginar mucho esta secuencia y tal vez de aquí le viniera su noche oscura y su noche del espíritu, pues en este poema están expresadas ambas tal vez más limpia y verdaderamente queen su obra, al no hallarse contaminada por la ascesis ni la trascendencia, los dos espantajos de nuestro deísmo; aquí el eros no tiene transformarse en espíritu, es ya espíritu poren este poema se alcanza la raíz de ambos:

> "En mi lecho, por la noche,
> busqué al amado de mi alma;
> busquéle y no lo hallé.
> Me levanté y di vueltas por la ciudad,
> por las calles y las plazas,
> buscando al amado de mi alma.
> Busquéle y no le hallé.
> Encontráronme los centinelas
> hacen la ronda de la ciudad:
> '¿Habéis visto al amado de mi alma?'
> En cuanto los había traspasado,
> hallé al amado de mi alma.
> Le así para no soltarlo
> hasta introducirlo en la casa de mi madre,
> en la alcoba de la me engendró".

Se trata de un rondel; el motivo es la ausencia que se reitera en la primera vuelta con el estribillo; en la segunda ya se rompe con él y en la tercera se rompe también con las normas de la ciudad; entonces ella logra en la transgresión lo nuevo. Hay desde luego en este recurso a la casa de la madre, anómalo en la cultura del padre (*Gen* 41 51, *Núm* 3 35, *Le* 15 18) un intento de ruptura, pero debajo está el desentrañamiento del poeta expresado en su agonista, que rompiendo todas las convenciones se lanza en la noche a buscar a su amado por la ciudad, donde siempre sucede lo ominoso, al contrario del campo. Como *Noche* una luz guía a la amante: alcanzar con su amado aquel entrañamiento primero donde nace el amor, se trata de un regreso al hogar a través de lo que le falta: la herida es precismamente lo que se necesita para alcanzar el origen porque es aquel eros por el otro lado: el espíritu. El *Cantar* se engrandece y se hace más bello si lo comprendemos también como espiritual, porque entonces el eros aquí resuena gloriosamente se hace símbolo de otro sentimiento, se juntan los dos y la obra adquiere una mayor anchura. Lo mismo pasa con *Cántico*, que si lo leyésemos sólo como erótico no sería otra cosa que una novelita rosa. Aunque *Cantar* haya sido sólo concebida eróticamente, por el lugar en donde se halla nosotros no podemos evitar entenderla también en sentido místico. Sin embargo, así com en *Cántico* no hay mucho problema por su

eros evanescente, aquí por el contrario se trata de una explosión de gozo y de dolor, en la amante sobre todo pero también en el amado, y precisamente ese sufrimento erótico es la raíz del espíritu. Parecía que todo era regalo; ahora también es búsqueda, ahora es un alcanzamiento de la raíz. La crítica antigua y moderna no sabe qué hacer con esta referencia del poema a la casa de la madre: "'Si la casa materna no puede ser la casa familiar (en tal caso se diría 'la casa de mi padre') tenemos motivo sobrado para sospechar que la expresión 'la casa de mi madre' constituye un giro eufemístico" (192ª). 'Casa de mi madre' expresa el anhelo que ya ha ido mostrando la agonista desde el comienzo, se ha ido concretando y ahora ella lo expresa visionariamente así, mostrando anhelarmente la imposibilidad actual. La agonista hace regresar a su amado al entrañamiento materno, al lugar donde aprendió lo que ahora está viviendo con su compañero. "Un eco de este verso se suele vislumbrar en en NT ya desde Hipólito" (311B):

> "María se quedó junto al monumento, fuera, llorando... se volvió para atrás y vio a Jesús que estaba allí. Pero no conoció que fuese Jesús. Díjole Jesús: Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas? ella, creyendo era el hortelano, le dijo: Señor, si le has llevado tú, dime dónde le has puesto y yo le tomaré. Díjole Jesús: ¡María! Ella volviéndose, le dijo en hebreo: *¡Rabboni*!, quiere decir Maestro. Jesús le dijo: *No me toques, porque aún no he subido al Padre"(Jn 20* 11).

En el fondo se trata de lo mismo, pues el Padre es aquí también recepción materna, pero el sentido es contrario pues en el Evangelio se pretende mantener incontaminado el espíritu del eros, y en *Cantar* la pretensión es vivificarse juntándolos. Aquí se habla de la pareja no sólo en la misma casa sino también en la misma alcoba, la misma cama, la misma unión de entonces, poreste amor quiere ser aquél. En esta noche pasa la agonista del máximo extrañamiento a la mayor entrañación, lo uno es impulso para lo otro. De la soledad en el lecho al amor primordial, y se pretende que lo uno haga lo otro y lo uno sea lo otro, como en el espíritu. Sólo Baudelaire anhela así en el eros: 'Perfume erótico', 'La cabellera', 'El balcón', tienen este mismo movimiento de alcanzar a través de la amada a la madre, pero aquí se trata de un apresamiento desarraigal.

El *Canto I*V al comienzo es un excurso respecto al drama, pero puede ser resto del epitalamio sobre el que está construido, pues se habla de una boda real que puede ser una idealización de esta unión, pobre, pero honda. Viene después propiciatoriamente un largo requiebro de él, entraño, pero también extraña; loa del amante a su amada, que tiene también forma de rondel: primero en el entrañamiento y después el extrañamiento:

> "Ven del Líbano, esposa;
> ven del Líbano, haz tu entrada.
> Avanza desde la cumbre del Amana,
> de las cimas del Sanir y del Hermón,
> de las guaridas de los leones,
> de las montañas de los leopardos"

"Aquí se revive en la naturaleza un regreso a la felicidad paradisíaca, simbolizada en la convivencia con los animales... (ella) emerge casi como la divinidad que en lenguaje semítico se denomina 'señora de la estepa y en el clásico 'señora de los animales" (373B). "Esta inaccesibilidad de la muchacha... está poéticamente resaltada por la lejanía y las alturas" (235ª). Hasta aquí llega el motivo, a continuación tiene una primera vuelta, combina de nuevo el entrañamiento con el extrañamiento:

"Eres jardín cercado, hermana mía, esposa;
eres jardín cercado, fuente sellada".

Por último, el final de la tercera ombinación junta ambas integraciones:

"Eres fuente de jardín,
pozo de aguas vivas,
que fluyen del Líbano"

La secuencia concluye primero con el recibimento de ella; es un jardín cerrado, pero ella lo abre para él:

"Levántate, cierzo;
ven, austro.
Oread mi jardín, que exhale sus aromas.
Venga a su huerto mi amado
a comer de sus frutos exquisitos".

Y a continuación la posesión de él:

"Voy a mi jardin, hermana mía, esposa,
a coger de mi mirra y de mi bálsamo,
a comer mi panal y mi miel,
a beber de mi vino y de mi leche".

Y la unión erótica se convierte en comunión:

"Comed, colegas mios, y bebed,
y embriagaos (A: 'de amores'), amigos míos".

En esta exaltación orgiástica no cabe el estribillo apaciguador.

Y el amante se nos va mostrando en su íntimo ser: un anhelo que sueña en la totalidad de la comunión erótica o bacanal.

VII. *Desentrañamiento erótico y místico*

En el *Canto V* comienza el tránsito del poema, que seguirá acrecentándose en en el VI, que son como la quinta y sexta sinfonías de Beethoven, el uno dramático y el otro lírico. Ambos son un engrandecimiento y profundización de los pasados III y IV, del mismo carácter. También es nocturno, el mayor zarpazo del desentrañamiento:

Ella: "Yo duermo, pero mi corazón vela.
Es la voz de mi amado que llama.
Él: ¡Ábreme, hermana mía, amada mía,
paloma mía, inmaculada mía!
Que está mi cabeza cubierta de rocío,
y mis cabellos de la escarcha de la noche.
Ella: Ya me he quitado la túnica.
¿Cómo volver a vestirme?
Ya me he lavado los pies.
¿Cómo volver a ensuciarlos?
Mi amado metió su mano por el agujero (de la llave),
y mis entrañas se estremecieron por él.
Me levanté para abrir a mi amado.
Mis manos destilaron mirra,
y mis dedos mirra exquisita,
en el pestillo de la cerradura.
Abrí a mi amado,
pero mi amado, desvaneciéndose, había desaparecido.
Mi alma salió por su palabra.
La busqué mas no le hallé.
Le llamé, mas no me respondió.
Encontráronme los centinelas
Que rondan la ciudad,
me golpearon, me hirieron.,
Me quitaron el velo (A: 'el chai'; B: 'mi saya'
los centinelas de las murallas.
Os conjuro, hijas de Jerusalén,
que, si encontráis a mi arado,
le que digáis desfallezco de amor".

Comparada con III, aquí hay más elementos: hay al comienzo el desarraiago de ella y el anhelo de él; ella 'vela' pero no por lo que le pueda pasar a él sino por la escisión en que se halla, que se muestra luego en no atender la dación suplicante de él, como la de un niño a su madre. Tal vez porque ése es el sentimiento de ella, que lo rechace en él, pues lo quiere, como vimos, maternal. Siempre el desentrañamiento es entrañal, por eso en seguida se levanta amorosa para recibirlo; el se habia conformado a través de la puerta con un simulacro de unión: 'mi Amado puso su mano por la manera (resquicio), y mi vientre se estremeció a su tocamiento" (CB 25 5), que traduce Juan de la Cruz; los místicos no tienen problema en cargar la mano en lo erótico, puesto para ellos no es más que símbolo. El amante ha llegado con mucho trabajo en la noche a buscar a su

amada. ¿Por qué se va? Hace dos intentos, uno de palabra y otro como el preso que quiere romper su encierro, y se vuelve a la noche; es más digno de compasión él. ¿Por qué se va? El desentrañamiento -miedo, odio- lo aparta a la soledad. Después ella potente logra de nuevo traerlo; si no es por ella tal vez él ya no apareciera más. Esta situación viene preparándose desde atrás, pues ya en II le suplicaba que se levantase y se fuera con él y ella lo hace, y ella deja el lecho y sale con él al campo, pues el desarraigo está ahora en ella también y el anhelo en él; después le pedía que no tardase y él no volvió; ahora viene y ella se resiste a abrirle. Pero él "sabe que su amada es un 'huerto cerrado' y una 'fuente sellada' (4 12), algo *a priori* fuera de sus posibilidades" (265ª) y lo comprobará de nuevo más adelante. Al comienzo es ella la se entrega buscándolo y el logro de la unión de los cuerpos que no ha tenido ninguna dificultad, pero ahora se trata de una búsqueda más interior; hubo un acceso fácil a su cuerpo pero a ella misma es más difícil; tal vez ahora no quiera hacer el amor en el lecho, como luego se ve. Lope de Vega le dedica a este amante vuelto a lo divino, un soneto en el que él no se va:

Que a mi puerta cubierto de rocío
pasas la noche del invierno a oscuras".

Lope se identifica con la amante, que es menos compasiva pues esta nuestra se levanta en seguida toda transformada en amor; él no pasó a oscuras más que un momento: en seguida se fue; si se quedara, y ella no le abriera tendría razón el poeta madrileño, pero le abre en seguida y él ya no está, si no se le abre en seguida se va, por la apertura que le da la vida; sin ella no es; ¡ quién me diera a mí un dios así!, pero se va. Vueltos al eros, "parece que la amada, actúa con una libertad inhabitual y desconocida para los parámetros sociales de la época, es una *víctima inocente de su propio deseo libre, del anhelo* que la arrastra hacia el amado" (278ª): ahora el anhelo vuelve a ella, y ¡con qué intensidad!. Sale abierta y clamando; antes se había puesto la túnica, como dijo, que es que la que los centinelas después le quitan para deshacer ese extrañamiento nacido en su amor. Ahora se arrepiente de no haber ido al encuentro del amado desnuda tal como él le pedía y al no estar salir así abierta y sin él doblemente sola, como loca con las entrañas estremecidas, para que los centinelas no tuvieran que quitarle nada. De esta manera la antítesis guardiana juega a favor del entrañamiento transgresor "Porque los que rodean la ciudad son los tratos del mundo; cuando hallan al alma que busca a Dios, hácenle muchas llagas, penas, dolores y disgustos; porque no solamente en ellos no hallan lo que quieren, sino antes se lo impiden" (CB10 3). También Quevedo poeta esta secuencia:

"Béseme con el beso de su boca,
pues de panales dulces está llena:
cuanta más hiél y más acíbar toca,
sus labios son la gloria de mi pena;
y esta inmensa multitud de agravios,
sus besos son la vida de mis labios".

'Sus labios son la gloria de mi pena; su acíbar y su hiél son la pena de mi gloria'. Tiene que haber gloria y pena para que haya la integración grandiosa que propone este poema. Comparados de nuevo III y V, nos parece que aquél es

más desarraigal que éste, que comienza así pero acaba en puro anhelo. En III la amante se lleva al amado a su más secreta intimidad, en cambio en V se queda desnuda sin él, y esta dación lo trae y la recepción será más grande que si hubiera sido antes. A mí me parece que es más anhelar este canto a pesar de la violencia de los centinelas; las religiones mistéricas se hallan en esta pasión y la de Juan y la de Jesús y la del arte están también aquí expresadas. Luego, a la demanda del coro femenino de que cómo es su amado ella no muestra ninguna reserva, como hace él, y es la suya una declaración de amor sin nada de rencor, destacando la virilidad de él pero sobre todo su feminidad acogedora con que la concluye la exposición:

" (...) Su vientre (A: 'su sexo';mejor sería 'su pene* o 'su falo') es
una masa de marfil
cuajada de zafiros.
Sus piernas son columnas de alabastro
asentadas sobre basas de oro puro.
Su aspecto es como el Líbano,
gallardo como un cedro.
Su garganta es toda suavidad,
todo él un encanto.
Ese es mi amado, ese es mi amigo,
hijas de Jerusalén".

Esta libertad para describir el cuerpo de los amantes que arroja por los aires toda represión es puro paganismo, más que el de los griegos. Juan habla en su noche de desnudez interior, este poema tiene las dos. La agonista sabe que el desplante sufrido, en el fondo no es tal, pues él siempre vuelve y a veces parece que se ha ido y está:

"Bajó mi amado a su jardín,
a los macizos de las balsameras,
para apacentar en los vergeles
y coger azucenas"

Esta volatilidad de la recepción recuerda más al espíritu que al eros. Ella sale a la noche y no lo encuentra, porque ya estaba, era ella que no lo veía, de esta manera el poema convierte el proceso de dual en unal: estaba, ella lo buscaba y estaba, y entonces una vez sabido el alejamiento del amado es el extrañamiento suyo del comienzo del canto: 'Yo duermo pero mi corazón vela', cesa. Él, como siempre, "baja a su jardín florido, es ella misma, y responde exaltándola; es el primer parlamento suyo después de su escapada, es de suponer que haya algún indicio de su causa. Primero el entrañamiento, después:

"Eres, amada mía, hermosa como Tarsis,
encantadora como Jerusalén,
terrible como escuadrón ordenado en batalla (...)
Sesenta son las reinas,
ochenta las concubinas,
y las doncellas son sin número.
Pero es única mi paloma, mi inmaculada;
Que es la única hija de su madre,

la predilecta de la que la engendró.
Viéronla las doncellas y la aclamaron,
y las reinas y concubinas la loaron".

Lo mas importante de ella es que sea única y predilecta de la que la engendró, y es 'mi paloma y mi inmculada' porque es la única, la preferida. Ha sido muy amada por eso esta ternura: su anhelo se canta aquí. El significado profundo de tanta loa es el entrañamiento que ella aprende con su madre y ahora lo esta viendo el amante. Porque fue tan querida así sabe ella querer, por eso es tan hermosa, pero esto es más un deseo una realidad. En resumen: 'terrible' y 'la más amada de su madre', o al menos la que más lo desea, y lo segundo es la causa de lo primero: su desentrañamiento; la mejor manera de halagarla es considerar conseguido lo que para ella es la mayor necesidad. El canto V acaba aquí, pero a nosotros nos parece que es mejor continuarlo con el principio del siguiente:

"Coro: ¿Quien es ésta que se levanta como la aurora,
hermosa cual la luna,
resplandeciente como el sol,
terrible como escuadrón ordenado?
Él: Bajé a la nozaleda
para ver como verdea el valle,
a ver si brota ya la viña
y si florecen los granados".

"Da la impresión de que el poeta está elevando a categoría cósmica, divinizando, las cualidades sobresalientes, casi ajenas a este mundo, de la muchacha. Por otra parte, no podemos perder de vista la realidad terrena de esas cualidades. La chica es blanca, pura y brillante como la luna, pero también quema y calienta como el sol. Su comparación como 'un ejército en formación' realista no sólo su belleza, el orden que respira su persona, sino también el respeto y el temor que despierta" (305ª). Él se pone a engrandecerla y a alejarla todavía más, esta divinización le viene de ser la primogénita, la única, o al menos anhelar serlo. El anhelo/desarraigo de él crece. Ahora baja a 'la viña', ya no a 'su' viña. De todo esto deducimos que ha crecido en él el extrañamiento.

El *canto VI* comienza con el baile de la agonista ante los dos coros de muchachos y chicas en una fiesta que en la el drama recupera la parte más hermosa del epitalamio que tiene en su base: la jalean y exaltan la belleza de su cuerpo. Se le llama aquí por primera vez 'Sulamita' que quiere decir 'la pacificada': es un adelanto de lo que va a venir. Baila desnuda, como se deduce de las descripciones de su cuerpo: después del escarnio de los centinelas es necesaria esta resurrección de la carne. El poema alcanza ahora en su agonista una entrega al eros y a la belleza, si se escenificase esta obra ¡que hermosa sería con esta apasionada Salomé!; lo único que desentona es el primer verso:

¡Qué bellos son tus pies con las sandalias,
hija de príncipe!
El contorno de tus caderas
(A: 'tus muslos redondos'; B: las curvas de tus muslos'),
obra de mano de orfebre.

Tu ombligo (A: 'tu sexo'; B: 'tu pubis') es un ánfora
en que no falta el vino;
tu vientre, acervo de trigo
rodeado de azucenas.
Tus senos, dos cervatillos
mellizos de gacela.
Tu cuello, torre de marfil;
tus ojos, dos piscinas de Hesebón
junto a la puerta de Bat-Rabin.
Tu nariz, como la torre del Líbano,
Que mira hacia Damasco.
tu cabeza, como el Carmelo;
la cabellera de tu cabeza es como púrpura real
entretejida en trenzas".

Y el amado es puro deseo:

" (...) Yo me dije: Voy a subir a la palmera,
a tomar sus racimos;
que sean tus pechos racimos para mí (...)"

Ella se encuentra la reina, ahora es él quien depende enteramente de ella. Hay un segundo estribillo en el poema que expresa la necesidad de ella de perderse en el amado, que nos muestra el proceso de sus sentimientos: desde 'Mi amado es para mi y yo para él. Pastorea entre azucenas' y V: 'Yo soy para mi amado y mi amado para mí, el pastorea entre azucenas', y VI: 'Yo soy para mi amado, a mí tienden sus anhelos'.(A: 'objeto de su deseo'). Entre II-V y VI hay una degradación de la integración en deseo por parte de él; aquí el se queda sólo en el deseo, que expresa al verla bailar y que ella vivifica postergándolo, pues necesita antes abrirse al entrañamiento primero para hacer más profunda la unión de los cuerpos, como al comienzo de V tal vez. De la unilateralidad del deseo a la mayor integración, éste es el proceso de esta última fase del poema. Este pobre deseo ella lo llena de profundidad, el deseo de él es el toro que ella va ahora a torear para acrecentarse con él, cuando la recepción de ella no cuenta es cuando va a contar más. Viene ahora la expresión más clara de su desentrañamiento expresada simbólicamente en la naturaleza que necesita también esta entrega erótica para madurar. Es como si ella le dijese a él: antes de recibirte yo también tengo que germinar, nuestro amor tiene que madurar.Él la quiere jardín; ella necesita totalizarse en la naturaleza materna y la madre misma, es más grande su ansia que la de él.:

Ella: "Ven, amado mío, y salgamos al campo;
haremos noche en las aldeas;
madrugaremos para ir a las viñas;
veremos si brota ya la vid,
si se entreabren las flores,
si florecen los granados,
y allí te daré mis amores.
Ya dan su aroma las mandragoras,
y a nuestras puertas están los frutos exquisitos:

los nuevos y los añejos,
que guardo, amado mío, para ti.
¡Quién me diese que fueses hermano mío,
amamantado a los pechos de mi madre,
para que al encontrarte en la calle pudiera besarte sin que me despreciaran!
Yo te llevaría y te introduciría en la casa de mi madre,
(en la alcoba de la que) me engendró,
y te daría a beber del vino adobado,
y del mosto de granados".

Del ardor del principio a este remanso final: desde la gloria del baile, a la amplitud amorosa de la naturaleza: Ven, amado mío, salgamos al campo'; aquí está también Holrdelin en su excursión al campo, y Heidegger detrás: 'Ven, amigo, salgamos a lo abierto" (2 49). Pero aquello no es más monotonía unilateral y esto es el anhelo que lleva al amor. Constantemente aparece en el poema una primavera que no acaba de cuajar en verano, el brotar de la vid, el entreabrirse de las flores, el florecer de las granadas el de los amores de ella; después en la segunda secuencia habla ya de los frutos, y nombra los nuevos y los antiguos: entonces el verano llega. Este campo es ya el entrañamiento mismo, 'los frutos nuevos y los añejos que guardo, amado mío, para ti', aquí está dicho todo: la verdad entera del poema está en esta gloriosa frase. Todavía no los hemos alcanzado, están a nuestras puertas y ahora los vamos a conseguir. Son dos amores separados que queremos juntar para que en el nuestro haya paz. La infancia es el oasis, la inocencia; si nuestro amor la alcanza, sosegará. Como hacía Baudelaire en sus poemas anhelares, recuperaba también aquél, no se trata de suplantar el eros por el espíritu, que será recuperar los frutos añejos desechando los nuevos; que tampoco estar sólo en los nuevos, que es como se está ahora: hacer de los dos uno, sólo así alcanzaría a ser un amor entrañable. 'Para ti'; aquí se ve claramente que el final de la obra es erótico, que sirve para acrecentar el erótico y no para dar paso al espiritual. Si después del cortejo ella aceptara recibirlo en su cuerpo, como él quiere y sucedió en I y IV, el poema no alcanzaría la hondura que está alcanzando, que lo hace apto para ser interpretado también místicamente, porque se acerca al origen. El desentrañamiento que ha ido aflorando ahora se va a hacer el dueño. Comienza la agonista enlazando su amor y el campo primaveral con la vegetación abriéndose lo mismo que ella misma y ahondándolo a él, y en seguida es ya verano; hubo en II un canto del amado que hablaba de los brotes de la higuera y las flores de las viñas: en éste ella está ya en sazón y se habla de frutos, que siempre asociamos a los senos, nuevos y antiguos, aludiendo de nuevo a su vivencia primordial; porque la naturaleza ya no le es su ficiente, que habla de su desentrañamiento. Ella quisiera que los dos fuesen hermanos para que hubiese entre ellos la unión más íntima, lo cual es una imposibilidad anhelar: dos en uno. Y sigue el anhelo: 'amamantado a los pechos de mi madre', que fuese la madre de los dos y de esta manera también la intimidad sería mayor; después viene el pretexto, que no cuenta en el movimiento de la obra y por lo tanto es anecdótico: 'para que si te encontrase en la calle pudiera besarte

sin que me despreciaran'. Y sigue el proceso de entrañación: 'yo te llevaría', como en III, 'a la casa de mi madre y allí te daría a beber del vino adobado y del mosto de granados': los dos amantes en el seno de la madre haciendo el amor, esto es lo que ella propone: que su eros sea primordial. "Landy trata de comparar el mito del jardín de Edén y el Cantar, para acabar sugierendo... una vuelta nostálgica al Paraíso" (A 67); pero hay una diferencia fundamental, y esque aquél era un paraíso patriarcal, un regalo del Padre en el que la mujer tiene un papel secundario y aquí no es ningún regalo y ella es quien lo alcanza. Al comienzo él era el 'rey' quien 'nos introducía en sus cámaras' y le daba a ella pasas y manzanas y ella lograba 'desfallecer de amor', pero ahora es ella quien lo regala a él con vino adobado y mosto de granados'; y esto sólo puede lograrlo el entrañamiento materno, porque así él es su hermano además de su amante, porque así ella se hace niña con él. En I gritaba: 'confortadme desfallezco de amor', es decir soy una recepción tan ardiente que necesita que se me den hondamente; aquí en cambio ella no pide que se le de él, ella misma puede ofrecer lo mejor que tiene porque su eros alcanzó el manantial. Para explicar esta integración podría pensarse en la Sulamita identificada con la madre amándolo a él desde ella: ella lo lleva a él al lecho de su madre y ella se hace su propia madre y él entonces haría de infante, estableciendo el entrañamiento primordial, pero ella ahora desde el lado de la madre. La mujer generalmente anhela recibiendo, y de esta manera la maternidad llega a ellas desde el fondo del desentrañamiento primordial; en este caso la regresión consiste en identificarse con la madre y no con el infante; si fuera así habría entrañamiento por las dos partes: él mama de los pechos de la madre y ella lo recibe amorosa. Pero entonces la opción de ella sería por la recepción, y hemos visto y lo seguiremos viendo que la recepción es el género de él. La mujer puede recuperar el entrañamiento primordial poniéndose del otro lado, porque además generalmente no tiene otra opción, pero esto se contradice con lo que viene a continuación:

> "Su izquierda descansa bajo mi cabeza,
> y su diestra me abraza.
> Os conjuro hijas de Jerusalén
> Que no desperteis ni inquietéis a mi amada,
> hasta que a ella le plazca",

que hemos visto ya en I y demuestran la opción de él por el lado femenino. Por eso pensamos aquí también que en la integración está ella del lado del infante y él del de la madre. Pero Juan de la Cruz propone la integración femenina. Propone que la integración espiritual provenga de la primordial, pero siendo el religante la madre. Según él el entrañamiento del comienzo del poema no le basta a la agonista y busca algo más hondo y lo halla en el entrañamiento materno:

> "Porque estos son los toques que ella le entró pidiendo en los *Cantares* diciendo: 'Béseme con besos de su boca', etc. por ser cosa tan a lo justo pasa con Dios, donde el alma con tantas ansias codicia llegar, estima y codicia un tode esta Divinidad más que todas las demás mercedes que Dios le

> hace. Por lo cual, después que en los dichos cantares le había hecho muchas, que ella allí ha contado, no hallándose satisfecha, dice, *pidiendo estos toques divinos:* '¿Qué me daría, hermano mío, que te hallase yo sola afuera *mamando los pechos de mi madre*, porque con la boca de mi alma te besase ... , entonces no se le atrevería el demonio, porque no lo alcanzaría, ni podrá llegar a entender estos *divinos toques en la sustancia del alma en unión mística de Dios"*(2N23 12).

Vemos aquí juntos el entrañamiento primordial y el místico, no sólo en III y en VI se habla de una regresión a lo materno, ya en I se hace:

> "De esta suerte está el alma absorta en vida divina, ajenada de todo lo que es secular, temporal, y apetito natural, *introducida en las celdas del rey*, donde goza y alegra en su Amado, *acordándose de sus pechos sobre el vino"(LB2* 35).

Vamos a ver como es esta juntura. Se establece una relación entre 'los pechos de mi madre' y estos toques divinos'; tendría, en nuestra opinión, que decirse que la unión mística es una actualización de la materna, pero Juan sigue un camino más complicado: "En lo que dice 'mamases los pechos de mi madre' quiere decir enjugases y apagases en mí los apetitos y pasiones que son los pechos y leche de la madre Eva en nuestra carne" *(*CB22 8).

La deidad mamando en la religante -tiene que ser una mujer, como en Noche, que parece una recreación de esto mismo- es una hermosa imagen de la oración desde la recepción; entonces el Amado bebe extrañamiento y no entrañamiento, estamos sólo en la catarsis; pero si suprimimos el asunto del pecado, puesto que lo que hubo en el comienzo fue desentrañamiento, tendremos que el Amado y la amada se integran primordialamenté siendo ella la recepción y él la dación; el religante hace de madre y la deidad de infante: es la opción femenina de la oración que placía a su maestra Teresa. El Amado mama en la amada a la madre y ella lo hace hijo y entonces la unión es todavía más intima de lo que la agonista del *Cantar* quiere, se conformaba con fuesen hermanos. También fray Luís opta por este género de unión (184) cara al deísmo. Así describe esta secuencia de *Cantar* a lo divino:

> "pluguiese a Dios que ella pudiese tenerlo y tratar con él como un niño pequeño, hermano suyo, aún mamase; que, como ella lo hallase en la calle, arremetería con él y le daría mil besos delante de todos... Y durando en la semejanza, prosigue con su deseo, diciendo: 'En teniéndote yo en casa, con mil besos y abrazos te daría a beber dulce vino adobado con miel y especies y otras cosas" *(*228).

Pero esta integración, puede valer muy bien como punto de partida para alcanzar el espíritu, es aniquiladora para el eros y además desvirtúa enteramente el poema cuyo fondo es la agonista que anhela a la madre en el amado, la misma integración de partida hemos que estudiado en los poetas anteriores especialmente, por tratarse ahora de una mujer, en Rosalía Castro.

Así comienza el *canto VII* y cuarto y último movimiento:

Coro: "¿Quién es esta que sube del desierto
apoyada sobre su amado?
Él: *Yo te desperté* debajo del manzano,
allí donde te concibió tu madre,
donde fuiste concebida por la que te engendró.

En el texto hebreo el final del canto anterior tiene un 'me enseñarás', que no tradujo la Vulgata porque le parecía que no hace sentido y en su lugar repite 'en la alacoba de la que'. Veámoslo en nuestras fuentes:

Fray Luís: "Meteríate en casa de mi madre; *enseñarásme*; haríate beber
del vino adobado y del mosto de las granadas nuestras".
A: Te llevaría, te metería
en casa de mi madre
y *tú me enseñarías*.
Te daría vino aromado,
el licor de mi granada".
B: yo te conduzco a mi casa materna;
tú te me unes y te escancio vino dulce,
mi licor de granada".

Hay un intercambio, a la dación -más bien extraña- de él responde la apasionada recepción de ella. 'Enseñarasme y 'tú me enseñarás' deben tener carácter unitivo, por eso el 'tú te me unes' y ese debe ser el sentido también del anterior 'yo te desperté debajo del manzano', nos remite a I:

"Como manzano entre los árboles silvestres
es mi amado entre los mancebos.
A su sombra anhelo sentarme,
y su fruto es dulce a mi paladar"

La manzana parece ser aqui un fruto erótico, pues también: "reanimadme con manzanas" (2 4) y 'el perfume de su aliento es como el de las manzanas" (7 9). Pero ahora aquella unión erótica se ha ahondado con el entrañamiento materno, que sólo entonces se convierte en árbol sagrado (*Gn* 3 2), pues el eros se santifica con el entrañamiento primordial. 'Yo te desperté -eróticamente- debajo del manzano donde te concibió tu madre', es decir, yo logré un entrañamiento similar al tenías con tu madre, por lo tanto nuestra integración es entrañable, y lo reitera: pues eso es lo que hace firme la unión: ella volvía una y otra vez a lo materno, ahora sale petenciada por él, ya no tiene que regresar, ya ha logrado con este amor reintegrarse al origen. Podría ser al revés:

"Bajo un florido manzano
yo te desperté del sueño
donde te concibió tu madre,
donde te formó en el seno" (Schökel 36).

Si fuera así, si él amado fuera un liberador como Perseo, su papel crecería en lo que sigue, y es al revés, disminuye. Él le ayudó a ella, la necesidad es de ella y él su colaborador, y conforme ella logra vivificarar la integración es menos dependiente, este es el sentido por eso ella sale del extrañamiento del desierto apoyada en él. El desierto es el final de II y III y el comienzo de V, esa falta de

confianza, ese vivir en la inquietud, con el entrañamiento primordial en donde el eros y el espíritu están juntos, se logra la paz. Con la madre vuelve a la niñez y a la confianza o bien él le ayuda a sanar de la herida que había en ella de la infancia, pues las dos cosas hay en el (des)entrañamiento, y aqui estaría el sentido profundo de 'tú me enseñarías', pues entonces no se sabía del desentrañamiento pero se vivía en él, siempre, y los poetas lo intuyen, ellos solos se han dado cuenta de él, como se ve en esta obra, porque son los que más lo sufren y tienen medios para expresarlo; aquí el problema no es de él sino de ella, las escapadas de él las hace el extrañamiento de ella, necesita entrañar más su amor, depender menos de él, entonces no escapará; entonces por el entrañamiento con él ella alcanza el originario y con él la paz. No se trata de enmadramiento es apego y todo lo contrario, se trata de hacer del desentrañamiento erótico camino para llegar al entrañamiento materno y juntar los dos amores, como dice Baudelaire en sus poemas anhelares. No se trata de suplantar al amado por la madre sino de enriquecer la integración con el compañero con la materna, así se convierte en medio, por eso ahora ella emerge de su desentrañamiento 'apoyada' en él, lo expresa muy bien juan de la Cruz:

> "Conociendo, pues, aquí la esposa... que... está ya bien dispuesta y aparejada y fuerte, arrimada en su Esposo, para subir por el desierto de la muerte, abundando en deleites" *(*CB40 1).

Lo que sucedió tenemos que verlo en la actitud de ambos en lo que sigue. Sabemos que ella ha cambiado, pero también que él; antes escapaba siempre, en cambio ahora:

> "Ponme como un sello sobre tu corazón,
> ponme en tu brazo como sello.
> Que es fuerte el amor como la muerte
> y son, como el 'seol', duros los celos.
> Son sus dardos saetas encendidas,
> son llamas de Yhavé".

La única vez que se nombra al dios bíblico es para verlo desde el lado negativo del amor: "Guardaos, pues, de olvidaros de la alianza que Yahvé, vuestro Dios, ha hecho con vosotros... porque Yahvé, tu Dios, es fuego abrasador, es un Dios celoso" *(Dt* 4 23-4). El poeta quiere separarse de este amor del Padre, que es moral y extrañal; se oponen quí el entrañamiento materno y el paterno y se opta por el primero. Se está hablando ahora del aspecto negativo del eros, al contraio de lo que ha sucedido hasta ahora. El amado se encuentra cogido por el temor, como se ve también en lo que sigue, habla de un eros como perdición, como maldición. Ella al comienzo fue víctima de los hermanos que le hacían guardar la viña de ellos, y no quisieran que nada cambiara:

> "Ellos: Nuestra hermana es pequeñita,
> no tiene pechos todavía.
> ¿Qué haremos a nuestra hermana cuando un día se trate de ella?
> Si ella es un muro,
> edificaremos sobre ella almenas de plata,

si puerta, le haremos batientes de cedro.
Ella: Sí, *muro soy y torres son mis pechos.*
He venido a ser a sus ojos
como quien *halla la paz*".
(A: 'como quien ha encontrado la paz';
B: 'como quien encuentra la paz').

Antes la paz estaba en él y ella la buscaba en el; ahora ya no está en él, pues se lo ve enajenado, está en ella misma, y el anhelo en él. No hay que duda subyace en este poema un culto a la mujer, a lo femenino; que se va haciendo cada vez más evidente a lo largo de el, y al final el amado es como un adorador con sus fieles:

El: ¡0h tú que habitas en jardines,
los compañeros atienden a tu voz, hazme oírla!
Ella: Huye, amado mío, semejante a la gacela o al cervatillo, por los montes de las balsameras!".

Parece II al revés:

"Él: Paloma mía, que anidas en las hendiduras de de las rocas,
en las grietas de las peñas escarpadas,
dame a ver tu rostro,
hazme oír tu voz
tu voz es dulce,
y encantador tu rostro (...)"
Ella: Antes de que de refresque el día
y huyan las sombras,
vuelve amado mío, semejante a la gacela y al cervatillo,
por los montes de Beter".

Pero también ella decía: 'venga a su huerto mi amado', y él: 'voy a mi jardín, hermana mía, esposa', y todo era de él; después él quería hacer el amor y ella hace este amor se transforme con la naturaleza y la madre; el alejamiento lo hemos ido viendo en él y seguramente era lo que acrecentaba el anhelo de ella; ahora es él quien ha perdido, pues ya no la posee y no puede seguir escapando, pero eso para su amor es riqueza: sanó de su desarraigo. Y además ella sigue queriéndolo. Pero parece que hay alejamiento entre los dos si comparamos el '¡Béseme con besos de su boca!' con 'Huye amado mío', y parece que el proceso es del anhelo al desarraigo.Él le pide oírla y ella le dice que huya por los montes de las balsameras si quiere oirla. O sea para oírla él tiene poseerla, y ella le dice que la oirá mejor si se aleja. No hay ninguna duda de que el final es entrañal, el comienzo del canto lo certifica. 'Huye/, amado mío' y lo uno no contradice a lo otro si ella sabe que él goza saltando por los montes y le dice que lo haga ya sin miedo, está ya segura de el; o también puede, según la hermenéutica moderna entenderse lo que sigue como una invitación al reencuentro de los cuerpos. Además ella se halla con sus hermanos que son lo convencional y su amor es transgresor y él con los compañeros; ella le propone otra escapada como la anterior. El 'huye' puede ser de los compañeros: escapa de ellos y ven a mí que soy los montes de las balsameras. Por lo tanto el final sin ser triunfalista es feliz: el sosiego de un amor conflictivo. Parece una obra feminista, pero sobre todo, es

un roceso hondo del erodesentrañal que encuentra en si mismo la liberación. El poema es un rondel, su definición es:

Fondo: entrañamiento erótico anhelar/desarraigal.

Forma: so con motivo (I), con-contra (II), contra-con (III), con (IV), con (V), con contra con (VI), con contra (VII) vuelto.

Ligazón: 1P 5T 7S.

El modo de rondel además de la presencia constante de la belleza de ella y las imágenes eróticas que disimulan el drama desentrañal, es su fondo y hace su movimiento. Después de que I acaba entrañalmemente, II convierte la unión lograda en estado, pero III rompe y IV reanuda más fuertemente; entonces V, separa más que hace que el juntamiento de VI sea el definitivo y VII no hace más que confirmarlo. Podemos calcular su duración en el tiempo:

El primer movimiento se imagina uno que comienza por la mañana y dura todo el día, pues el estribillo es ya en el comienzo de la noche: un día.

II comienza al día siguiente al amanecer y dura hasta bien entrada la mañana, que es cuando él se va y ha de venir antes de la noche.

III Es esa noche en la que él no llega, sucede todo él por la noche hasta el día siguiente: 2 días.

IV: puede suceder por la mañana y durar todo el día.

V: por la noche, ella no le abre y él se va, es la noche de pasión que dura hasta la mañana, cuando ella se lo imagina en 'su jardín': 3 días.

VI: el baile es por la tarde; hacen proyctos para salir al campo por la mañana: 4 días.

VII: es por la mañana, lograda la mas plena unión, se nos oculta, sabemos sólo de la placidez de ella: medio día. Por lo tanto, el proceso que erótico el cantar expresa necesita un mínimo de cinco días.

Esta dilatación tan grande en el tiempo es propia de un drama pero no de un cantar, por lo tanto no habría llamarle así. "No es infrecuente encontrarse con la opinión de que el título original del *Cantar* era '¡que me bese con besos de su boca!'. La pseudoepigrafía salomónica, para esos comentaristas, sería un añadido editorial. 'Cantar de los cantares de Salomón' es el título oficial, pero es imposible que Salomón sea su poeta, pues 'el hebreo es tardío y resulta evidente la presencia de prestaciones de otras culturas" *(*84), pero es que además no pudo escribir este poema, que levanta a la mujer, que el dijo, o en el ambiente en que se dijo: "Es la mujer más amarga que la muerte y lazo para el corazón, y sus manos atadura. El que agrada a Dios escapará de ella, más el pecador en ella quedará preso" (*Eclesiastés* 6 26). Se trata de un título que no dice nada, hueco, el que se lo puso no fue el poeta, que sí sabía lo que buscaba en el poema, o por lo menos lo intuía: sanar de su desentrañamiento. Pudo haber tomado como protagonista a un hombre, pero en cosas de amor es mucho más rica en matices la mujer; el problema de los dos sexos, y que es el

desentrañamiento primordial quien hace el erótico y el místco. Hay un aspecto externo sensual, pero el fondo es desentrañal, y se prueba que es el fondo del poema porque es el que lo hace andar. Los no saben de él dicen, o bien que el poema es una alegoría dogmática, como un auto sacramental, o bien no es más un conjunto de poemas líricos y eróticos; pero no es así, se trata de un poema dramático bien trabado. 'El cantar de los cantares', el cantar que cantan todos los cantares que son esenciales: el desentrañamiento, ese es el cantar que estos cantos cantan. Orígenes fue el primero que lo vio: "Estos son (él, ella, coro de compañeros de él y coro de compañeras de ella), en efecto, los personajes de este libro, que es a la vez pieza teatral y epitalamio" (*Hom* 49); por lo tanto, drama y epitalamio, drama que tiene es su base un epitalamio. *Cantar* - evitaremos el 'el'- es un gran poema dramático creado a partir de un epitalmio; al comienzo tiene más este carácter pero luego se profundiza y aparece el desentrañamiento, con el cual de una ceremonia superficial se pasa a un drama esencial. Está en la línea de lo que probablemente hacía Safo, que sabe mostrar también su desentrañamiento cuando canta envidiosa al novio. Comparado *Cantar* con la recreación que hace Catulo vemos cuanto puso de su fondo propio este ignorado y genial poeta; el epitalmio es integración erótica ceremonial, y *Canta*r es integración erótica vivencial y esencial, lo cual lo abre también hacia el espíritu. Pero la concepción del drama en Orígenes es sólo apariencia: "Este libro... está escrito a modo de drama... hay drama allí donde se introduce a ciertos personajes que van hablando mientras otros desaparecen bruscamente" (73). *Cantar* es drama porque tiene dentro un drama que es el desentrañamiento y su transcurso consiste precismente en desentrañar lo que los personajes con su acción/pasión y no expresándolo líricamente, de lo cual también hay mucho, pero eso no haría moverse al poema, no crearía ningún proceso. El conflicto no es una oposición frontal entre los dos protagonistas, siempre hay dialexia, aunque mitigada analexamente. Es un drama enestante, un drama lírico, el crecimiento se va llevando a la vez por el conflicto, por el crecimiento emotivo. Al comienzo ella pretende juntarse a él y él parece no tiene muchas ganas, pero lugo se enamora; en II ella le pide que no tarde; en III ella se lo lleva consigo casi en contra de su voluntad; el momento de mayor enfrentamiento es V, pero ella después de su rechazo intenta desesparadamente juntarse de nuevo; en VI, ella dilata la intención erótica de él; y en VII también ella está recogida en sí y él quiere entrar. El movimiento es doble: una reiteración analexa de superficie y un acrecentamiento de fondo dialexo; en todo él hay dialexia, pero no es una pelea, es enestante y no aestante: si él la alaba a ella, ella lo alaba a él: es la propicición para el coito. Ella lo corteja a él y él accede a recibirla, y al revés; en este caso el crecimiento del poema es por acumulación no por contraste, y además hay el conflicto soterrado del no se habla apenas pero es el que conduce el drama hasta el final. Y hay además alusiones constantes al coro, que a veces actúa solo como corifeo, esto lo vio también Orígenes, y otras como coro pleno:

> "Arrástranos tras de ti, corramos,
> introdúcenos, rey en tus cámaras,
> y nos gozaremos y regocijaremos contigo,

y celebraremos tus amores más el vino,
¡Con razón eres amado!"

Además de su interevención como personaje igual que en las tragedias griegas; hay también inicio del paso de la unión eróticia a la comunión:

'¡Comed, amigos!
¡Bebed y embriagaos de amores!'

Cuando ella está sola, pide ayuda al coro:

'Os conjuro, hijas de Jerusalén,
que si encontráis a mi amado,
le digáis que desfallezco de amor'

Diciendo casi lo mismo que les decía el amado pero ahora escarnidamente al revés; y el coro le pregunta y ella le responde alabando a aquél del que se halla ausente, casi invocándolo para que llegue; pero el coro -siempre por voz de su corifeo- le pide que concrete más y ella lo hace: todo esto igual en la tragedia griega. Al final parece que el amado se ha reintegrado al coro del quehabía salido -habla a veces de sus 'compañeros'-, como al comienzo la amante:

"¡Oh tú habitas en jardines,
los compañeros atienden a tu voz;
hazme oirla!"

En donde al revés de la amante que al comienzo es arrancada del coro como agonista, aquí el amado es integrado a él y queda ella sola como única y todo coro lo demás. En el baile se ve muy bien que el carácter ceremonial le viene del epitalamio:

"¡Torna, torna Sulamita;
danzando a doble coro!
¿Qué queréis contemplar en la Sulamita
danzando a doble coro?"

Por lo tanto podemos pensar que la obra es un drama realizado a partir de un epitalamio; lo dice muy bien Orígenes: "Este libro, tiene forma de epitalmio, está escrito a modo de drama" (73); también el estribillo implica un coro de 'hijas de Jerusalén', que tal vez muestra una antagonía con lo establecido. Ella le habla al coro: '¡ La voz del amado! ¡Vedle que llega!' "Continuamente somos testigos de las mutuas invitaciones de los amantes a disfrutar de sus cuerpos" (A96); sí, pero hay un primer tramo en el que ella es quien lo solicita a él; un segundo en el que ella se siente p oseída por él (IV) y él su poseedor (VI): y un tercer tramo en el que cambia el sentido de la unión (VI y VII) Se trata de un poema aparentemente analexo pero con una dialexia soterrada que se mantiene por debajo del entrañamiento desde el comienzo hasta elfinal. Enla primera parte es ella la que va detrás de él: en I, II, II, IV y V; y el tras ella en VI, VII y VIII; la primera escisión se va acrecentado hasta que hace crisis en V, entonces el poema empieza a andar en la otra.

VIII. *Religión materna*

Lo fundamental en el poema es el desentrañamiento, que es el que hace andar al poema; la obra sólo se comprende por el anhelo de ella, que se complementa con el alejamiento de él, no sabemos cuál es antes, son a la vez; al mudarse entrañal mente hace posible la estabilidad de la unión; de lo contrario acabaría en una mujer sometida al capricho de su compañero, al sadomasoquismo de desarraigo y anhelo, como es frecuente. "Sin ella, sin su amor y su deseo no tendría sentido el *Cantar" (*A386); se trata de una enamorada que no sosiega ni cuando lo tiene a él, por lo tanto es su 'deseo' el motor del poema: lo atraviese enteramente: 'deseo' al comienzo por la unión; 'deseo' en el medio; paz al final. "En esta especie de drama de amor es la esposa la que dice haber recibido la herida de amor" (Orígenes 224), sí, el anhelo; sólo ella, él no dice nunca que la quiere, sólo que es hermosa y quiere acostarse con ella. Le dice en II 'amada mía, paloma mía' y luego dice que son encantadores sus amores (IV), y va a su jardín. Pero está claro que ella ama más que él, que no es más desde el comienzo que una pasión; él es su poseedor; él solo la canta y hace el amor con ella, pero es cierto que sólo es ella la que está herida de amor. Es una heroína que logra salvar su amor entrañándolo; él es un escapado que va quedando prendido; alardea de ella que gracias a él encontró la paz, pero también él se encuentra a sí mismo gracias a ella, le trasformó en anhelo aquel escapar suyo desarraigal. Él es un escapado que al final se convierte en atormentado; es un pobre diablo, la obra depende siempre de ella, que es para él el manantial de la belleza y la dicha. A él le falta consistencia, le falta pasión. Es 'el amado', ella lo crea y madura con él y lo madura, pero al final es ella sola la que alcanza la paz, porque él es demasiado poca cosa para entrañarse, se queda en el anhelo que ella dejó. Realmente *Cantar* es un drama con un solo personaje, pero todas las grandes obras son monólogos: *Don Quijote*, Kafka; el poeta se busca a sí mismo en su drama, y todo lo demás, comparsas; también aquí: él es el soporte de ella, es el poeta mismo en su sufrimiento esencial. Ella en I es apasionada; en II anhela; en III, sabia; en IV receptiva; en V atormentada al comienzo y al final en baile; en VI soñadora; en VII segura del poder alcanzado. El objetivo de su dación es lograr la recepción erótica y materna: está logrado; ahora viene el sosiego. Ella es una apasionada atormentada no puede vivir sin su amado, se le escapa y al final halla con él -hasta cierto punto- la paz; el proceso de ella es el movimiento del poema. Este final semifeliz es lo que nos indica que es por el espíritu por donde ella ahoro andará. La grandeza de ella es que pone por encima del desarraigo de él su anhelo y parte de él para alcanzar la libertad: ahora ya él puede ser libre, y ahora es cuando no lo quiere ser. El estribillo declara también el anhelo: él la requiebra y hace el amor con ella y después es cuando viene el estribillo sosegante; varios cantos finalizan así: ansia de ella, tránsito entrañal, y sosiego de ella cuidado por él. La obra es eso: una búsqueda desasosegada que alcanza la paz en el amor erótico a través del primordial. El conflicto del alejamiento de él queda resuelto con el desentrañamiento de ella cuando la unión se hace primordial. Como los grandes dramas -*Edipo, Hamlet*- hay en el fondo un proceso se trasluce al

exterior sólo en indicios, pero que es el que va haciendo el movimiento dramático; por eso podemos decir que esta obra es un poema profundo, esencial y por eso puede también ser cauce del espíritu. Este 'cantar' trata de una enamorada que no halla en el eros satisfacción y busca el entrañamiento primordial a través de él y así alcanza la paz; podemos considerarlo espiritual porque ella halla la paz en el amor antiguo más que en en el actual. La entrañación erótica es sólo la superficie; debajo está el desentrañamiento que es a quien sirve y debajo el entrañamiento primordial que es lo que hace válido para la interpretación simbólica. La cuestión es si puede profundizarse la integración erótica directamente con la primoridial o hay intermediar1a con el espíritu. Baudelaire en "Perfume exótico", etc. dice que es posible profundizar el eros con el amor materno y yo también lo intento en *Macías*; se puede entrañar más el eros haciéndolo primordial aunque esté lleno de dificultades, porque si hago a la amada madre la condeno a convivir con un niño en lugar de un hombre. En la obra la agonista intenta esta solución en III forzando al amante, y como ve que es imposible en VI tan solo lo sueña; pero entonces la paz lograda en VII tiene que venirle de la madre espiritualizada. Y entonces la pasión incontenible e imposible por lo desaforada del comienzo halla la paz en el entrañamiento primordial. Tienen derecho a interpretar espiritualmente este poema pero sólo si lo basan no en el entrañamiento erótico logrado sino en el desentrañamiento sin lograr. *Cantar* es un poema erótico imposible de leer como religioso, pues no hay el más mínimo indicio espiritual en él; pero expresa el anhelo de la amante por un amado inasequible, y en este sentido puede convertirse en místico, pues aquel proviene del primordial que es el origen de éste, pero además se pueden compensar sus deficiencias haciendo el entrañamiento primero espiritual y se pueden lograr ambas cosas; también se puede reprimir el eros sublimándolo, que es la vía platónica y la ha seguido la mística cristiana. Forzosamente hay que entender esta paz lograda por la amante como espiritual: teniendo un eros apaciguado convive con el espíritu. No uno espiritualizado a la manera platónica, es la vía que sigue Juan de la Cruz: un eros real, carnal, pero apaciaguado y tranaquilo, porque mis inquietudes profundas no las proyecto al eros, las hago trabajo para el espíritu. Así es como podemos comprender esta obra pues lo que sucede en ella nos permite hacerlo; tal vez el poeta no alcanzara a concienciar sus motivaciones, pero escribía conducido por ellas aunque fuera inconscientemente. El proceso vital que es la obra pasa de una ansiedad: '¡Béseme con besos de su boca!', a una paz: 'Huye, amado mío'. Hay en ella dos momentos claros del rechazo de él por ella: en V, cuando no le abre a pesar de su súplica y en VI, cuando le dice que en lugar de hacer el amor, salgan al campo: son dos muestras de que en ella hay una insatisfacción, son desarraigo erótico, anhelo insatisfecho; en la obra no se habla jamás de nigún sentimiento espiritual ni se alcanza ninguna vivencia de este tipo, no se sale de la (des)unión erótica, pero se sugiere su necesidad; más aún, la agonista busca una paz materna, retornar con la madre a la infancia, pero eso es precismente el espíritu: la actualización del entrañamiento que por eso llamamos primordial. Ésta es una obra declaradamente materna, en contra de las convenciones más sagradas del patriarcalismo hebreo, y por materna

mística, pues la unión que nos pide el Padre es sólo moral. Por su amoralidad sólo han podido comprenderla los místicos, igualmente amorales en su amor; es una obra fundamentalmente antieclesiástica. Esta amoralidad es lo más sorprendente en el mundo cerrado del dios bíblico autoritario y represor. ¿Es un milagro en esa cultura que radicalmente se le opone? "El *Cantar* debe ser entendido como una subversión de la visión patriarcal sobre las mujeres") (en A 40). Un reflejo de esa voluntad de confrontación es que si al comienzo la recepción es dos veces masculina: *Introdúcenos, rey, en tus cámaras!' (B: 'me ha introducido el rey en su alcoba'); 'me ha introducido en la sala del festín (A: 'mi amado me ha metido en la bodega); hay compensarlo con otras dos introducciónes en la casa de la madre de III y VI. Hay que suponer un movimiento de oposición a la religión oficial como origen de *Cantar*:

> "A partir de 1922, y apoyándose en las novedosas aportacioens de Meek, comenzó a abrirse camino la idea de el Cantar fue originariamente una composición de carácter religioso, desvinculada de la fe yahvista y relacionada con el culto pagano de Tammuz-Adonis. Los resultados de esta línea interpretativa son fruto del estudio comparativo entre el Cantar y otros testimonios extraídos del antiguo testamento (Ex 8 14 e Is 17 10), por una parte, y ciertos textos culturales de origen babilónico, por otra, testigos de un antiguo ritual de *hiero gamos*. El culto de Tanmuz-Adonis era antiquísimo, posiblmente anterior a la entrada de los israelitas en Palestina" (A 62).

Con este poema salimos de una religión paterna sacrificial y entramos en otra materna o mistérica, que pone el extrañamiento como medio de lograr el entrañamiento, es lo que sucede en III y V. En III la agonista tiene que ir por la ciudad en busca del amado y cuando lo encuentra entra con él en lo más profundo de sí misma, es la intimidad infantil con la madre. El origen mistérico explica esta acción/pasión anómala en un canto de amor. En V la agonista tiene que salir de noche a buscar al amado, porque el misterio se celebra siempre de noche y rehace el llanto del infante por la madre- se necesita sufrir para lograr la recepción. Hay un hombre que se va, se pierde y una mujer que lo llora en la noche. Es la situación que expresa la religión mistérica más antigua, la de Sumeria, en la Dumuzi que muere e Inanna lo llora y lo busca. Pero, ¿porqué cuando él aparece ella lo lleva a casa de la madre? Lo lleva a la raíz: del extrañamiento de él y de de ella al entrañamiento mayor: aquella separación se cura con la mayor juntura que es la del infante con la madre. A nosotros nos parece que el poeta expresó sus sentimientos más hondos, igual Juan de la Cruz o Baudelaire, utilizando como medio las concepciones de su entorno, pues si se limitase a un panfleto no nacería de él una obra tan hermosa y tan honda. En la religación mistérica hay un dios que sufre y una mujer que lo consuela (Innana, Isis, María, etc.) Aquí por el contrario en la dación está una mujer y en la recepción un hombre, y esto nos muestra que se trata de una reelaboración, además no busca directamente la unión mística sino la erótica. El padecimiento del dios es imagen de nuestro desentrañamiento, por lo tanto a las religiones mistéricas podemos llamarlas desentrañales, no son más la mitificación de la

noche oscura juaneana. Y entonces nos hallamos que por otra vía se nos juntan *Cantar y Cántico*. El primero tiene una parte erótica y una parte sufriente, desentrañal, probablemente provenga de las religiones mistéricas de Dumuzi e Inanna, que es una pareja erótica y religiosa, pero el poeta siente en sí mismo como desentrañamiento, por eso el poema es hermoso y no dogmático, puesto que el origen de la religión mistérica es también el sufrimiento primordial: el poeta siguiendo la religión del sufrimento está siendo fiel a lo más hondo de sí mismo. *Cántico* trata de un espíritu que es sublimación platónica del eros de *Cantar*. Tal vez se parezca más *Cántico* a *Banquete que* a *Cantar*. *Cantar* y *Banquete*: se parte de que uno es un drama y el otro sólo un diálogo filosófico, por lo que el uno es una realidad intuitiva y el otro nada más que una representación, el eros de *Banquete* está espiritualizado y el de *Cantar* se mantiene vivo y operante y además se profundiza en él hasta llegar al desentrañamiento. *Cántico* es también un drama y por lo tanto también una realidad intuitiva no una mera representación, pero su eros que es espíritu es un eros sublimado como el que propugna Platón, y con ese eros que es espíritiu se llega también a la unión, real en el sentido de que es sentida por el poeta igual que lo es el eros por el otro. *Cántico* camina por la sublimación y *Cantar,* por el desentrañamiento, y aquí es donde hay una mayor grandeza y verdad en la obra bíblica, al no aniquilar ninguna de las dos dimensiones vitales. Juan de la Cruz tiene que hacerse mujer para religarse imitanto a la amante de *Cantar,* pero Cristo padece y muere dándose masculinamente, no recibiendo femeninamente: la recepción -no hay confundir el género con el sexo, como se explicita en *Vida*- estaba en las santas que mujeres lo recibían cuando ningun otro hombre, ni siquiera su Padre, lo hacía; lo recibían y se santificaban haciéndolo, porque a través de su dios recuperaban el desentrañamiento primordial y el espíritu. La dación es masculina, lo mismo que en los demás misterios; pero al coger como símbolo el eros, el agonista -como en *Cantar*- tiene que hacerse la chica, pues en una aventura erótica siempre es más hermoso y poético que la agonista sea una mujer que un hombre, pero su actividad es dativa o masculina, por eso en el espíritu puede figurar igual a un hombre. La raíz del cristianismo es el misterio en el que un hombre-dios se da padeciendo y muriendo y es recibido o resucita; lo uno hace lo otro, como nos enseñó Juan de la Cruz. En este sentido están igual de cerca *Cantar y Cántico* al misterio cristiano. Sus dos amantes hacen de Dumuzi o Cristo padeciendo para alcanzar la recepción de sus amados; la diferencia es que en la obra del poeta judío la agonista está inquieta por la ausencia del amado pero la del español hace de esta ausencia su fundamento; Juan encontró la vía del desentrañameinto en la noche oscura en donde ya no hay 'amada' ni eros sino un religante sufriente de misterio. En *Cantar* hay un primer canto de entrañación y plenitud y luego empiezan a venir los problemas; en *Cantico* el comienzo es ya la ausencia, pores un poema místico unal, la religante tiene que hacer al Amado sufrientemente más que en *Cantar*, esencialmente dual, que se acerca a la unalidad sabiendo la agonista de sus deficiencias entrañales. Pero *Cántico* se olvida en seguida de este sufrimiento inicial después del encuentro con el Amado, tiene sólo un amago de noche oscura, luego ya todo es entrañación erótica imagen de la mística en la

tenemos la sensación de impotencia, es como si se quisiera llegar a más y no se pudiese; *Cantar* nos muestra varias entrañaciones que alcanzan su plenitud y para ello le viene muy bien el tipo de composición en rondel elegido, en cambio Juan pretende una larga e infinita entrañación y el asunto no da para tanto, y constantemente decae y al final lo deja para otra ocasión. Por eso si comparamos el anhelo de las dos agonistas, en *Cantar,* la insatisfacción parece que es de ella, pues vive el eros en plenitud, tenía estar satisfecha, pero necesita al amado excesivamente y cuando lo tiene lo aleja -tres veces, en V, en VI y en VII. En *Cántico* la amada es que imposible haga tal cosa pues se convierte en una sierva, en menos, en una sombra, en nada, sólo importa el Amado, que en *Cantar*., por el contrario va perdiendo importancia. Por eso *Cantar* es una obra muy antigua pero muy revolucionaria en cuanto a la mujer en el eros y en cuanto a los dos seres humanos en el espíritu, se convierte así en algo exclusivamente nuestro, como el eros. Al hacer al eros símbolo del espíritu podemos decir que *Cántico* es más poético por un acrecentamiento de la forma, pero *Cantar* es mucho más vital y esplendoroso y el sufrimiento le llega hermosamente como contraste del esplendor erótico. *Cántico* es más igual,como una sinfonía; *Cantar* parece más un drama, pero es más que eso, pues ese término sólo indica conflicto y aquí lo hay pero hay también la gloria del amor y hasta un inicio de bacanal. Es más grande *Cantar Cántico* y más real y más verdadero; *Cántico* es sólo un primer intento de llegar a su modelo, que Juan de la Cruz volvió a intentar en *Noche* y se quedó corto y luego en la prosa que a veces se le hace poesía. Puesto que *Cantar* tiene una raíz mistérica se da la paradoja de que la prosa poética de *Noche oscura* le es más parecida. *Cántico* se complace con la sublimación erótica y se olvida un poco de lo que la hace surgir. *Cantar* da un paso más que *Cántico* porque no se queda preso del deísmo trascendente y busca directa y sin tapujos la vivificación del entrañamiento materno.

BIBLIOGRAFÍA

LOS NUEVE POETAS

HÖLDERLIN

Hiperión, ed. J.Munárriz. Editorial Hiperión. Madrid, 2002.

Hiperión. Versiones previas, ed. A. Ferrer. Editorial Hiperión. Madrid, 1989.

Empédocles, ed.Anacleto Ferrer. Editrial Hiperión. Madrid, 1997.

Ensayos, ed. F.Martínez Marzoa. Editorial Hiperión. Madrid 2001.

Poesía completa, tomos I y II, trad. F.Gorbea. 'Ediciones 29, 2ª ed. Barcelona, 1977

Odas, trad. T.Santoro. Ediciones Hiperión, 2ª ed. Madrid, 2005.

Las grandes Poemas, ed. J.M.Valverde. Icaria, 2ª ed. Barcelona, 1991.

Los himnos de Tubinga, trad. C.Duran y D.Innesarity,. Editoiral Hiperión, 3ª ed. Madrid, 2001.

Poemas de la locura, trad. T.Santoro y J.M.Álvarez. Editorial Hiperión. Madrid, 2001.

Antología poética, ed. F. Bermúdez-Cañete. Cátedra, 2§ ed. Madrid, 2004.

Correspondencia amorosa, ed. H.Cortés y A.Leyte. Ediciones Hiperión. Madrid, 1998.

Correspondencia completa, trad. H.Cortés y A. Leyte. Madrid, 1990.

LORD BYRON:

La peregrinación de Childe Harold. La novia de Abydos. El cersario. Lara. El prisionero de Chillón. Manfredo. Las lamentaciones de Tasso. Mazeppa. Caín. Trad.J.G de Luaces, Plaza y Janés. Madrid, 1961.

*Poemas líricos*j

Poemas de amor, ed.J.R.Blanco. Muelle de Uribitartem. Bilbao, 1996.

Don Juan, trad. P. Ugalde. Cátedra. Madrid, 1994.

Diarios, edición de Luengo. Almut. Madrid, 2008.

Correspondencia veneciana, ed. E.Mendoza. Barcelona 1999.

BAUDELAIRE:

A: *Obra poética completa*. Edición de E. López Castellón, Akal. Madrid 2003.

A': *Las flores del mal*, edición de E.López Castellón, M.E.Editores. Madrid, 1994.

B: *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literia y musical*, edición de J. del Prado y J.A. Millán Alba. Editorial Espasa Calpe, Madrid 2000.

C: *Las flores del mal,* edición de Alan Verjat y Luis Martinez de Merlo. Ediciones Cátedra, 6ª ed., Madrid, 2000.

Crítica literaria, Visor. Madrid, 1999.

Cartas a la madre, Grijalbo Mondadorri. Barcelona 1993.

Correspondencia general. Paradiso ediciones. Buenos Aires, 2005.

NERVAL

Obra liteeraria, ed. T. Segovia. Galaxia Gutemberg. Círculo de lectores. Barcelona, 2004.

POE:

Cuentos, trad. Julio Cortázar, Alanza Editorial. Madrid, 2001. Eureka, trad. M.Gutiérrez. Valdemar. Madrid, 2002

Poesía completa, Libros Rionuevo S.A. Barcelona, 1983.

Poesía completa, trad M.Cóndor y G.Falaguera. Ediciones Hiperión. Madrid, 2000.

Cartas de un poeta, ed. B.Lanati. Grijalbo Mondadori. Barcelona, 1995.

ROSALÍA CASTRO:

Follas novas, ed. E.Monteagudo y D.Vilavedra, Editorial Galaxia. Vigo, 1993.

Cantares gallegos, ed. M.X.Lama. Vigo, 1995.

Cbras completas, dos tomos; ed. Marina Mayoral. Turner Libros. Madrid, 1993.

Rosalía erótica y existencial. 50 poemas esenciales, ed. X.Azar, Editorial Manunscritos. Madrid, 2009.

MACHADO:

Poesía y prosa, ed. O.Macri. Espasa Calpe. Madrid, 1998

Cartas a Pilar, ed. G. Depreis. Anaya-Mario Muchnik. Madrid, 1994.

RILKE:

Antologí poética, ed. J.Ferreiro. Espasa Calpe. Madrid, 1968.

Nueva antología poética, ed. J.Ferreiro. Espasa Calpe, 5ª ed. Madrid,2008.

Nuevos poemas, ed. F.Bermúdez-Cañete. Ediciones Hiperión. Madrid, 1998.

El libro de las horas, ed. F.Bermúdez-Cañete. Ediciones Hiperión, 3ª ed. Madrid, 1007.

Poemas a la noche, ed. J.A.García Román. DVD Ediciones. Barcelona, 2008.

Los cuadernos de Malte Lurids Brigge, trad. P.Avala. Editorial Losada, 3ª ed. Buenos Aires, 1979.

Epistolario españos, ed. J.Ferreiro. Espasa Calpe. Madrid, 1976.*Teoría poética*, ed. F.Bermucez-Cañete. Ediciones Jcuar.

Madrid 1987.

El testamento, trad. F.Formosa. Alanza Editorial. Madrid, 2002.

*Cartas a una amiga veneciana, t*rad. J.Gimeno. Ediciones Hiperión. Madrid, 1993.

Cartas a Benvenuta¿, trad. L. Cal ver a. Editorial Leviatán. Buenos Aires, 1996.

Cartas joven poeta, trad. J.M. Val verde. Alanza Editorial. Madrid, 1982.

SAN JUAN DE LA CRUZ:

Obras completas, ed. J.Vicente Rodríguez y F.Ruíz Salvador. Edit. de Espiritualidad,

5ª ed. Madrid, 1993.

OTROS Y TEORÍA

ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Editorial Sudamericana,. Buenos Aires, 1979.

ALONSO, D., *La poesía de San Juan de la Cruz*. *Desde esta ladera*, C. S. I. C. Madrid, 1942.

- *Poesía española*, Editorial Gredos Madrid, 1981.

RODRÍGUEZ ADRADOS, *Lírica griega alcaica*, Editorial Gredos. Madrid, 1980.

ARISTÓTELES, *Metafísica*, Editorial Gredos. Madrid, 1998.

- *Tratados de Lógica II*, Editorial Gredos. Madrid, 1988.
- *Ética nicomáquea*. *Ética eudemia*, trad. J. Palli. Editorial Gredos. Madrid, 1988.

AZAR, X., Vida, *www.xoseazar.com*.

- *Eros y espíritu*, Liberetarias/Produfhi. Madrid, 1993.
- *Tres sinfonías*. Movimiento vitalista. Madrid, 1995.

BARUZI, J., *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, trad. D.Ortega, Junta de Castilla y León. Valladolid, 2001.

BÉCQUER, *Obras completas,* Cátedra. Madrid, 2004.

BÉGUIN, A., *El alma romántica y el sueño,* F.C.E. México, 1993.

- *Gerard de Nerval*, F.C.E. México, 1987.

BERLÍN, I., *Las raíces del romanticismo*, Taurus Ediciones. Madrid, 2000.

BERMÚDEZ-CAÑETE, F., *Rilke. Vida y obra*. Ediciones Hiperión. Madrid, 2007

BENJAMÍN, W., *Iluminaciones II*, Taurus Ediciones. Madrid, 1972.

BLANCO, J.R. en LORD BYRON, *Poemas de amor*.

BOLLNOW, O.F., *Rilke*, Taurus Ediciones. Madrid, 1963.

BOWBLY, J., *La separación .afectiva* (2). trad. I.P. Editorial Paidos. Buenos Aires, 1993.

EQQUIPO 'CAHIERS, *Oraciones del antiguo Oriente,* Verbo divino. Estella, 1979.

CARBALLO CALERO, R., *Estudos roslianos,* Editorial Galaxia. Vigo, 1979.

CATULO, *Poesías*., ed.Juan Petit, Amelia Romero, editor, 2ª ed. Barcelona, 1981.

CHATEAUBRIAND, *Memorias de Ultratumba*, trd J.R.Monreal, Acantilado. Barcelona, 2004.

CRISÓGONO DE J. S., *San Juan de la Cruz.* Editoiral Labor. Barcelona, 1935.

- *Vida de San Juan de la Cruz,* B.A.C, 13ª ed. Madrid, 1997.
- *San Juan de la Cruz, su obra científica y su obra literaria, 2* tomos ed. Mensajero de Santa Teresa y de San Juna de la Cruz. Madrid, 1929.

CROCE, B., *Breviaro de estética*, Espasa Calpe. Madrid, 1985.

DEMENT, C.W., *Los sueños y las sociedades humanas*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1964.

DESCARTES, *Meditacions metafísicas*, Trad. E. de Olaso y T. Zweanck, Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1967.

DÍAZ-PLAJA, G., *El estudio de la literatura*, Sayma. Barcelona. 1963.

DIEGO, G., *Poesía española contemporánea*, Taurus ediciones. Madrid, 1983.

DILTHEY, *Poética*, Editorial Losada. Buenos Aires, 1961.

DIONISO AREOPAGITA, *Obras completas*, ed. T.H. Martín. B.A.C. Madrid, 1990

DODDS, E.R., *Los griegos y lo irracional*, trad. M.Araújo, Alianza Editorial, 2ª ed. Madrid, 1981.

ESTRADA NEIRA, J., *Manuel Murguía*, Ediciones do Castro. Sada (A Coruña), 1983.

ESPINOSA, *Ética*, trad. V.Peña, Editora Nacional. Madrid, 1975.

EURÍPIDES, *Tragedias II, trad.* Calvo. Editorial Gredos. Madrid, 1985.

FERREIRO ALEMPARTE. J., *España en Rilke*, Edicions Taurus. Madrid, 1966.
FICHTE, *Doctrina de la Ciencia*, trad. J.Cruz. Editorial Aguilar. Buenos Aires, 1975.
FRAZER, J.G., *La rama dorada*, trad. E y T.I.Campuzano. F.C.E., 2ª ed. México, 1989.
FRE..., *Los Mét*
FREUD, Qbras compltas, trad. L. López Ballesteros, Biblioteca Nueva, 4ª ed. Madrid, 1981.
• *Epistolario*, trad. J, Merino, Biblioteca Nueva. Madrid, 1963.
FRIEDRICH ,en *Fragmentos para una teoría romántia del arte,* ed. J.Arnaldo, Tecnos.Madrid, 1994.
GOETHE, *Obras completas*, trad. E.Cansinos, Editorial Aguilar. Mdrid, 1958.
VAN GOGH, *Cartas a Theo*, Editorial Labor. Barcelona, 1987.
HARTMANN, N., *Estética,* trd. E.C.Frost, U.N.A.M. México, 1977.
HATFELD, H., *Estudios literarios sobre mística española,* Editorial Gredos, 3ª ed.Madrid, 1976.
HEGEL, *Estética*, 8 tomos, trd. A.LLanos, Editorial Siglo Veinte. Buenos aires, 1983.
HEIDEGGER, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, trad. H.Cortés y A.Leyte. Alianza Editorial. Madrid, 2005.
• *Identidad y diferencia*, trad. H. Cortés y A. Leyte. Editorial Ánthropos. Barcelona, 1990.
• *Sendas perdidas.* trad. J.Rovira, Losada, 2ª ed. Buenos Airs, 1969.
• *Carta sobre el Humanismo*, trad. H.Cortés y A.Leyte. Alianza Editorial. Madrid. 2006. HESÍODO, *Obras y fragmentos*,
trad. A Pérez y A.Martínez, Editorial Gredos. Madrid, 1997.
HOBSON, J.A., *Los sueños como delirio*, trad. E.Cazenave, F.C.E. México, 2004.
HOFFMAN, E.T.A, *Cuentos*, trad. C.Bravo-Villasante, Alianza Editorial. Madrid, 2002.
HOLTHUSEN, H.E., *Rainer María Rilke*, trad. J.Ferreiro, Alianza Editorial. Madrid, 1968.
HOMERO, *Odisea*, trad. J.M.Pabón, Editorial Gredos. Madrid, 1998.
HORACIO, *Odas y epodos, ed.* M. Fdez. Galiano y V.Cristóbal. Cátedra. Madrid,2000.
HUSSERL, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofia fenomenológica*, trad J.Gaos. F.C.E., 2ª ed. México 1985.
• *Meditaciones cartesianas, M.A*.Presas, Edicioens paulinas. Madrid, 1979.
IGAL, J., *Introducción a Plotino.*
JOUVET, M., *El sueño y los sueños*, trad. J.Pérez-Rincón, F.C.E. México, 1998.
JIMÉNEZ, J.R., *Prosas críticas,* diciones. Madrid, 1981.
JUNG. C.G. *Arquetipos e incnsciente colectivo, trad. Murmis* Editoarial Paidos. Buenos Aires, 1994.
KANT, *Crítica de la razón pura*, trad. Garccia -morente y Fernández Núnez, Editorial Porrcua. México, 1976.
KLOSSOWSKI, P., *Nietzsche y el círculo vicioso,* trad. Sánchez, Seix Barral. Barcelona, 1972.

LEIBNIZ, *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano,* trad. E.Ovejero, Editorial Porrúa. México, 1977.
LOMBROSO, GINA, *El alma de la mujer*, trad. E.Blanco-Amor. Emecé editores. Buenos Aires, 1945.
LORENZANA, ETC, *7 ensayos sobre Rosalía*,. Editoiral Galaxia. Viqo 1952.
LOU ANDREAS SALOMÉ, *Mirada retrospectiva*, ed. E.Pfeifer, Alanza Editorial. Madrid, 1968.
FRAY LUIS DE LEÓN, *El cantar de los cantares,* ed. J. M. Becerra Hiraldo. Cátedra. Madrid, 2003.
LUZARRAGA, J., *Cantar de los Cantares. Senda de amor,* editorial Verbo Divino. Estella (Navarra), 2005.
MACHADO, JOSÉ, *Últimas soledades.del poeta Antonio Machado*, Edicioens de la Torre. Madrid, 1999.
MARAGALL, J., *Elogios,* Espasa Calpe. Madrid, 1950.
MARÍ, A., *El entusiasmo y la inquietud*, Tusquets editores. Barcelona, 1998.
MARQUINA, en *Antogía*, de Garando Diego.
MAYORAL, MARINA, *La poesía de Rosalía de Castro*, Editorial Gredos. Madrid, 1974.
MENÉNDEZ PELAYO, *Mística española*, Afrodisio Aguado. Madrid, 1956.
MILTON, *Paraíso perdido*, ed.E.Pujáis, Cátedra. Mdrid, 1998.
MOREIRO, J.M., *Guiomsar un amor imposible de Machado*, Espasa Calpe. Madrid, 1982
MORLA, V., *Poemas de amor y de deseo. Cantar de los cantares,* Editorial Verbo Divino. Estella (Navarra), 2004.
MURGUÍA, M., *Los precursores*, La voz de Galicia. A Coruña, 1975.
- Prólogo a *En las orillas del Sar*, de Rosalía Castro.

NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia* trad. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, 7ª ed. Madrid, 1985.
- Ecce homo, trad. A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, 9ª ed. Madrid, 1985.

NOVALIS, *Escritos escogidos*., ed. E.E.Keil y J. Talens, Visor. Madrid, 1984. ed. J. Minaldo.
ORÍGENES, *Homilías sobre el Cantar de los cantares,* trad. S.Fdez Eyzaguirre, Edtiorial Ciudad Nueva. Madrid, 2000.
- *Comentario al Cantar de los cantaares,* trad. A.Velasco, Editorial Ciudad Nueva, 33 ed. Madrid, 2007.

OROZCO, E., *Poesía y mística*, Ediciones Guadarrama. Madrid, 1959.
PESSOA, F., *Libro del desasosiego*. Acantilado. Barcelona, 2002.
PIAGET. J., *Seis estudios de psicología*, trad. J.mafga. Barrar1 Editores. Barcelona, 1971.
PICOIS Y ZIEGLER, *Baudelaire*, trad. P.Salas, Ediciones Alfons el Magnanim. Valencia, 1989.
PLATÓN, *Diálogos*, trad. varios. Editorial Grados. Madrid, desde 1985.
PLOTINO, Enéadas, ed. J. Igal. Madrid, desde 1982.
PROUST, *A la busca del tiempo perdido*, ed. M. Armiño. Valdemar, 5ª ed. Madrid, 2005.

• *Ensayos literarios II*, trad. J.Cano. Edhasa. Barcelona, 1970.
RAMAKRISHNA, Evangelio, trad M.Gupta, Ramacrishna Ashrama. Buenos Aires, 1977.
RANK, en Freud, *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial. Madrid, 2002.
RIMBAUD, *Poesías*, trad. J. Abeleira, Ediciones Hiperión. Madrid, 1988.
• *Una temporada en el Infierno*, ed. B.Buenaventura, Ediciones Hihiperión. Madrid,1982.
• *Iluminaciones,* ed. R.Buenaventura, Edicioens Hiperión. Madrid, 1985.
ROF CARBALLO, *Medicina y actividad creadora,* Revista de Occidente, Madri, 1964.
• *Violencia y ternura*, Espasa Calpa. Madrid, 1987.
• *Entre el silencio y la palabra.* Espasa Calpe. Madrid, 1990.
RUÍZ SALVADOR, F., *Introducción a San Juan de la Cruz*. B.A.C. Madrid, 1968.
SANDERS, *Psicologia de la forma*
SARTRE, *Baudelaire*, trad. A.Bernárdez, Editorial Losda, 3§ ed. Buenos Aires, 1968.
SCHELLING, *Sistema del idealismo trascendental,* trad. J.Rivera y V.López.Ánthropos. Barcelona, 1988.
• *Filosofía del arte,* Tecnos. Madrid, 1999.
• *Cartas*
SCHILLER, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre,* Ánthropos. Barcelona, 1999.
SCHLEGEL, *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. B.Raposo, Akal. Madrid, 1996.
• *Lucinde*, trad. B.Raposo. Natán. Valencia, 1987. Estudios,sobreJ
SCHOPENHAUER, *El.mundo mo voluntad y representación*, trad. E.Ovejero, Editorial
Porrúa. México, 1983.
• *La sabiduría de la vida*, etc, trad. E.González Blanco. Editorial porrúa.México, 1984.
• *Epistolari d*e Weimer, trad. F.Moreno. Valdemar. Madrid, 1999.
SZONDI, P., *Estudios sobre Hölderlin*, trad J.L.Vernal. Ediciones Destino. Brcelona, 1992.
SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras completas*. Editorial Sigúeme. Salamanca, 1997.
UBIETO, *Historia de España*
UNAMUNO, *Poesía completa*, Alanza Madrid, 1987
• *Abel Schez*
• *El otro*
YNDURAIN, *Poesía de San Juan de la Cruz,* Cátedra. Madrid, 1984.
VALERY, *Teoría poética y estética, V*isor. Madrid, 1990.
WEININGER, O., *Sexo y carácter*, trad. F. Jiménez de Asúa, Península. Barcelona,1985.
WILDE, O., *Ensayos. Artículos,* Ediciones Orbis. Barcelona, 1986.
ZAMBRANO, M., *Obras reunidas*, Editorial Aguilar. Madrid, 1971.

ZUBIRI, X., *Inteligenca sentiente*, Alianza Editorial. Madrid, 1980.