

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LENGUA Y LETRAS MODERNAS

LA ESOTERICA COMO VALOR LITERARIO.

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN LETRAS

(Especialidad, Inglés)

México D.F., Junio de 1948

Ilse Heckel





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Con todo cariño a mi madre y a mi padre,
impulsador del tema presente.

Al maestro Agustín Yañez, sabio consejero
del presente trabajo, con toda veneración
y gratitud.

A mis maestros, con agradecimiento profundo.

LA ESOTERICA COMO VALOR LITERARIO.

PLAN DE DESARROLLO:

- I.
 - a. Definición del concepto "esotérico".
 - b. Definición de lo "literario".
 - c. Deslinde y nexos.

- II.

Esquema del trabajo, exposición de la técnica de estudio.

- III.

Estudio y ejemplificación por los autores:

 - a. Omar Khayyam.
 - b. Fray Luis de León.
 - c. Rainer Maria Rilke.
 - d. Michelangelo Buonarotti.
 - e. San Juan de la Cruz.
 - f. John Milton.
 - g. Johann Wolfgang von Goethe.

- IV.

Conclusiones teórico-literarias.

LA ESOTERICA COMO VALOR LITERARIO.

Lo esotérico es todo aquello que se mueve dentro del ámbito de la comprensión, ya existente, de lo divino y se dirige a esto último, ya sea con intención de contemplarlo, sentirlo, pensarlo o explicarlo.

Esta comprensión de lo divino tiene tendencia y calidad individualistas a un grado tal de volverse un estudio hermético, abstraído de todo dogma, impregnado de vivencias y conocimientos que se van forjando en la conciencia del pensador esotérico. Con esto se vuelve vida íntima y aislada, difícilmente comprensible para el que no ha adentrado su sentir y pensar en el caso particular del pensador esotérico.

El hermetismo construye una valla del vivir íntimo que vuelve difícil el acceso al campo que encierra, particularmente, porque no establece escuela o sistema sino que es un modo de vivir.

Para conocer cualquiera de estas direcciones que pueden aparecer en este ámbito, ya en conjunto, ya aisladamente, hace falta expresarlas.

Pero esto ya no es condición de lo esotérico sino que exclusivamente necesidad para conocerlo, sea como fuere su forma.

El sentirlo, explicarlo y contemplarlo y pensarlo implica ya diferentes estados de relación con lo divino; al sentirlo, contemplarlo y pensarlo se presupone conciencia del mismo; al explicarlo puede haber intención de adquirir conciencia. Pero nunca se encuentra en la mente como mero concepto hipotético, desde el momento en que la mente se ocupa de manera esotérica con lo divino.

Esta definición es, pues, ampliación del tradicional concepto de lo esotérico. En la Antigüedad Clásica se consideraba "esotérico" lo relativo a un culto, inteligible solamente para los iniciados en el mismo. Según esta definición hay también siempre referencia a un culto, el culto a lo divino, y solamente será inteligible para el que tiene conocimiento de lo que significa "lo divino".

Por lo personal y libre del estudio se infiere que "culto" no es aquí un sistema de ritos tradicionales, sino que la ocupación intensa y hasta fervorosa con la divinidad; tiene el sentido de cultivar, de tener relación palpitante, siempre nueva y personal con aquélla, no el manifestarse a la divinidad con costumbres tradicionales y por

ello, fijas. La movilidad es entonces factor importante.

Demarcando más aún el significado estudiaremos lo esotérico en contraposición a lo místico. Las vivencias místicas son parte, un aspecto, del sentimiento esotérico el cual contiene más amplitud y de allí, variedad de conceptos estudiados. Aunque la vivencia mística implique un sentir esotérico, es divergente. Dentro del pensamiento esotérico se contemplan y estudian los más variados aspectos del cosmos; no será aventurado decir, todos. Lo que hace esotérico el estudio es la relación con la causa divina de todas las cosas del mundo y su origen trascendente.

La vivencia mística no se extiende a tal amplitud. Busca la relación individual, única con el Hacedor, con miras a la unión espiritual y sentimental con El, en casos realizada, de todos modos, siempre deseada por el místico. Esta relación tan íntima no es condición imprescindible en la relación esotérica que establece el individuo. Tal vez se acerca más al misticismo en su aspecto hermético, pero aún aquí la relación no es necesariamente de la calidad íntima del misticismo.

Por lo tanto, la presente definición es equiparable a la definición tradicional. La aparente divergencia es consecuencia de la amplitud de la definición clásica, la especificación ausente, la movilidad que sus elementos, por lo mismo, tienen.

El pensamiento libre y artístico de los clásicos permitía esta definición amplia, suelta; nuestro pensamiento moderno, dotado de dudas constantes, exige una especificación pormenorizada.

Lo exige más aún al estar ya organizado el concepto esotérico, relacionado en el presente trabajo con el mundo de lo literario, con una realidad formal. Así que hubo que desprender el concepto, a fin de volverlo a relacionar intencionalmente, esto es "artificialmente", con lo literario, pues se verá el valor que tiene cuando se sumerge en el pensamiento artístico.

¿Cuál es este valor?

De aquí ya podemos afirmar de manera muy general, esto al respecto: como valor literario:

Todos los autores que tocan el tema esotérico, manejan con esto uno de los valores literarios. De manera general: todo aquello que es humanamente vivible es susceptible de alcanzar un valor artístico, como expresión que es lo artístico de la vida humana.

¿Por qué representa un interés especial lo esotérico para el ser humano? Porque "todo interés es en su fondo, práctico. La ciencia forma, estructura la naturaleza; en la religión somos nosotros los que nos formamos, los que damos figura a nosotros mismos." (1)

El darse imagen es una necesidad tan vital para el ente intelectual-espiritual, como es necesidad vital la preservación biológica para el ser físico. Estos, se entiende, todavía son conceptos fuera del mundo artístico. Al entrar a tal mundo, la figura cambia, tiene que cambiar, y esta efigie artística de lo esotérico llega a incorporar las imágenes más variadas.

Entonces no hay duda que lo esotérico es un valor artístico y por lo mismo, literario.

El problema tampoco está en conocer el grado de verdad que representa lo esotérico, si es o no es una quimera humana o una realidad poco o mucho conocida. Tanto el error como la verdad son temas artísticos y son importantes en cuanto afectan el pensamiento y sentimiento humanos.

Entonces, el problema está en descubrir de qué manera participa este tema de la obra literaria. Esto en teoría. Descubrir después, de qué manera ha realmente participado de la obra literaria es, acaso, igualmente o más interesante.

La conclusión consistirá en una especie de aclaración del carácter que el tema esotérico podrá revestir al introducirse en la literatura.

Unicamente será posible estudiar el elemento esotérico en su estado, si nó puro, sí denso y fundamental, con vida artística propia. Sólo en aquel caso está presente su verdadera figura y, por supuesto, sólo en tal caso se podrá conocer tal figura.

¿Pero, cuál es esta figura? ¿Como es en el mundo del pensamiento? Sólo en este mundo del pensamiento es fácil conocerla. Tan pronto como se diluye en forma literaria, se vuelve evidente la dificultad. ¿Cuál es ésta? Estriba en la valoración: lo esotérico sigue presente, como tema literario más o menos velado, ¿pero en qué grado, más aún, de que manera participa como verdadero valor? ¿Hasta dónde estriba el valor de la obra en la forma en que se presenta lo esotérico y hasta dónde es lo esotérico mismo lo que dió valor a la obra?

¿Será posible deslindar dos mundos dentro de un todo orgánico?

¿Cómo desunir la unidad forma-contenido, el organismo literario?

Fijémonos en los campos que existen dentro de la obra literaria: este es el problema principal.

Dentro de la obra literaria encontramos los elementos esenciales que la constituyen:

Ver aisladamente el campo que comprende la forma sin el contenido, es hacer una ficción; ver y considerar el contenido sin su forma, es una abstracción; considerar lo literario, es hacer una observación y un estudio de la unidad dinámica.

Desprender lo temático de lo literario es, pues, una contradicción. Contradicción, porque lo literario es tema y forma unidos en su esencia, así que lo literario nace ya de manera compleja. No se engendra por unión de forma y contenido; lo literario, por ser esencia, es anterior a la obra literaria; y la obra literaria es tan sólo verdadera o falsa en cuanto que contiene lo literario o lo deja de contener.

Si contenido es lo pensado y forma, la manera de pensarlo, lo literario será manera de pensar algo, susceptible de hacerse arte literario. Es un pensamiento envuelto en un ritmo y cargado de sugerencia creadora; aunque sugerencia creadora, si entendemos bien la calidad de la sugerencia, contiene una redundancia: la sugerencia es creadora en sí, puesto que debe engendrar mundos nuevos, si se ha lanzado con la fuerza de su verdadera índole, debe poder producir nuevas ramificaciones del pensamiento, dar nuevas imágenes aun cuando no sea entendida la imagen primera con toda su efigie y con todo su valor originales.

Por lo tanto, lo literario no es algo producido, sino que algo en camino de eterna producción, algo lleno de imágenes en movimiento continuo, expresadas por medio de la palabra: en resumen: unidad dinámica.

Pero considerando el problema del deslinde, este problema primario siempre, descubrimos que esto no es todo lo que de elementos tiene en lo literario.

Hay una doble forma o un estado doble, superpuesto, de la forma: la forma de la imagen literaria que al igual tiene ya el tema o contenido, y la segunda forma, la externa o verbal que fluye y refluye de la primera, recibe vigor y expresionabilidad de aquélla y vuelve a impresionarla a su vez, después de cobrar su figura verbal.

¿Cómo se relacionan estas afirmaciones con lo literario? Lo literario ya necesita de esta segunda forma, necesita de ella para ser conocido aunque podría ser excluible la misma en cuanto a esencia de lo literario. Sólo es cognoscible al estar ya envuelto en la segunda forma, la forma superpuesta. En este punto está precisamente la tremenda dificultad de querer deslindar lo esotérico de lo formal literario: en que la obra se constituye de esta unidad y entonces estamos ante el enigma: ¿Cuándo participa del valor de una obra lo esotérico como tema y no es la forma superpuesta la que ha dado todo valor en la misma? Pero existiendo esta íntima relación, señalada anteriormente, se ve el error de la afirmación; pues, ¿no es uno solo el valor que representa el tema y su representación?

Resulta que ya no hace falta ocuparse y preocuparse por el deslinde, sino que se observará el conjunto impunemente. Mas, ¿no se resentirá entonces la crítica?

La naturaleza compleja de lo literario ya ha sido observada claramente por Dámaso Alonso y no es otra cosa cuando dice que "mucho hay de lo que se confina a la mera estilística que pertenece a otros campos afines." (2)

Estos campos afines son precisamente aquéllos en los que nace la primera forma del estilo, la primera forma de lo literario.

Más especificado está ya el problema por Ermilo Abreu Gómez:

"En la esfera del pensamiento existen estilos que corresponden a los estilos establecidos por las formas artísticas. De los primeros dependen los segundos, aunque bien pudieran coexistir sus valores y aun establecerse diferencias o antagonismos, no claramente apreciados por la estética." (3)

Cuando estos estilos dobles expresan algo esotérico hará falta conocer, cuándo aparecen estos antagonismos, restarlos del primer estilo o sumarlos al segundo. Será lo restando o sumando el elemento movable del tema esotérico frente a botro, igualmente movable, del estilo y la forma, y es aquél nada menos que segunda forma o la aquí llamada forma superpuesta.

Hemos visto, por lo tanto, que hay nexos fundamentales e íntimos entre lo literario y el tema esotérico. (en su expresión literaria.) Se ha definido para deslindar y se ha encontrado relación compleja de uno y otro campo, al hacer dicha definición.

¿Qué hacer? No estudiar de manera abstracta el valor del tema esotérico, sino observar cómo dió flor, cómo se ha plasmado en los

diversos grandes poetas esotéricos. Este será modo posible.

Al ver cómo el tema esotérico ha engendrado ciertos estilos maravillosos, quedará comprobado, con auténtico peso, el valor del tema, pues éste es el que ha fecundizado al pensamiento para expresar precisamente en estas palabras maravillosas lo que en su origen se sintió y pensó dentro de lo literario.

El resultado es aquí indicio del valor de la idea. Y habrá otra solución: Lo esotérico no siempre participa de lo literario. Luego es susceptible de abstracción. Pues lo que deja de estar en momento dado, lo que ha huído en un caso, prueba con su ausencia la existencia y con su huída su aislamiento, con esto, su aislabilidad...

Cualquier tema tiene estas cualidades. El hecho de que no sea pensable lo literario sin tema, no excluye la posibilidad de mirar este tema concreto, aisladamente.

El tema, considerado en el momento de su principio, pero unido ya desde entonces a "lo literario", es, en su origen, casi "blanco". Con esto quiere decirse, que no tiene todavía matices, ni tan siquiera dimensión; ni siquiera primera dimensión. Casi no existe entonces. Es un hálito fecundador que contiene una posibilidad: la de convertirse en primera forma, la forma de la imagen literaria que tiene ya el tema, inherente al tema blanco. Es el sentimiento pensado (o pensamiento sentido, pues en este primerísimo hálito cabe la inversión) de algo perteneciente a la vida humana, por supuesto. "El arte es el órgano de la comprensión de la vida." (4) Colocando estas afirmaciones en campo fijo, diríase que el tema blanco está inherente al espíritu del poeta como sentimiento pensado. Adquiere después forma definida: he allí el tema concreto, o sea, en este caso, lo esotérico. Es, pues, el tema concreto, gota de una afluencia, llamada aquí, "tema blanco".

CONCLUSION.

Se concluye entonces que lo literario es unidad dinámica y atrae a manera de imantación los diversos temas concretos antes de plasmarse en obra literaria; que una vez unidos éstos a la esfera del pensamiento literario, ya no son tan sólo temas literarios en esencia, sino que se han vuelto temas literarios, expresados por la segunda forma; que es por lo tanto el tema esotérico valuable por abstracción (en su origen); que es valuable por estudio regresivo: del efecto o la periferia de la obra, al origen temático; que es valuable por estudio

individual y concreto de los representantes del tema, en este caso, un estudio hecho con la menor desunión posible (desde luego, la dificultad está en la desunión).

Asimismo da un estudio variado la calidad esencialmente diferente de los autores. Establecen especie de círculos individuales y por lo mismo se usarán los tres modos de observación en los diferentes círculos, según sea la índole de cada uno y la posibilidad que de allí resulta para estudiarlos.

Y hay más: Entre círculo y círculo del genio poético hay relaciones diversas cuya posición resulta ser ayuda eficaz en el descubrimiento analítico del estudio.

Se verán las relaciones mencionadas, dentro y al final de cada estudio y se hilará así autor con autor en el campo vasto de la producción literaria esotérica.

OMAR KHAYYAM.

Domina en este poeta, si no de manera exclusiva, sí, preponderante, el tema esotérico. La esencia de toda su obra poética emana de un espíritu que veía en la vida un significado divino de la manera más plena.

De allí resulta la fuerte participación de dicho tema en sus "rubayat". El camino de su creaciones, por lo tanto, es fácil de seguir.

Hombre sabio y cultísimo, quien quiso volver a las fuentes de religiosidad pura al pueblo persa que había degenerado en el sectarismo, pues aunque originalmente pura la religión de su pueblo, se subdividió en setenta y dos sectas posteriormente. Así se ensanchó una religión que había tenido significado profundo, se extendió más y más en la superficie y quedó relegada a la superficie después. Omar Khayyam se apartó del islam que tan tempranamente adoptó formas rígidas y ortodoxas. Se convirtió en enemigo exasperado del clero gazono e hipócrita de su tiempo, y apartándose de las formas entonces conocidas del islam, estudió el sufismo y adoptó esta forma de religión que es el misticismo oriental, con fuertes elementos panteístas. El fin de esta doctrina estribaba en la unión con Dios y el camino era ascético, sobre los grados de perfección a la unión que se logra por medio de ejercicios religiosos en los que el estado extático tenía un parte importante. Para que esta doctrina pudiese subsistir en tierras del islam fué necesario que sus adeptos tomasen las leyes del islam en sentido alegórico. Los teólogos del islam combatían a esta escuela, tanto por su calidad panteísta como por su alegórica interpretación de las leyes. Omar Khayyam, como adepto de la dirección sufista, tuvo que arrostrar enemigos de toda índole y, de seguro, en gran cantidad. Ya en sí inclinado, como poeta oriental, a un alegorismo en su expresión poética, fue también para él una necesidad práctica envolver sus pensamientos, tanto políticos como religiosos, en palabras cargadas de varia significación.

Esto, por supuesto, dificulta la valuación respecto del presente tema, pero la dificultad se allana si recurrimos a diversas versiones de su obra inmortal.

La adaptación poética de Fitzgerald nos da todo el poder lírico, delicado de la obra del poeta y es representación fiel de la original calidad poética en sus poemas vertidos al inglés. El poeta inglés no

tuvo interés en descubrir significados alegóricos de la obra; tan sólo le importaba la belleza del pensamiento tal y como lo entiende el espíritu occidental. Por otro lado, atendiendo al aspecto filosófico de la obra y su alegorismo profundo, hay la traducción directa del persa, hecha por el Dr. O. Z. Hanish, quien fue profundo conocedor de la lengua persa y la filosofía sufista que estudió en los lugares del brote mismo. No tiene esta traducción la belleza lírica de la versión de Fitzgerald, pero es la clave del sentido esotérico de la obra de Khayyam.

Aquí, en este doble estudio, se puede apreciar plenamente el nexo entre lo literario y lo temático, aquí la esoteria, pues el tema esotérico que se pone completamente de manifiesto en la versión del Dr. Hanish, no llega a la cumbre artística por faltarle poder formal, mientras que la belleza de la versión de Fitzgerald aumenta así porque se profundiza el sentido de muchos rubayat con la comprensión completa de su sentido esotérico, comprensión que alcanzamos por el estudio de la versión de Hanish.

La posición intelectual y poética de Omar Khayyam es singularmente uniforme y clara. El núcleo de su pensamiento lo llena la ocupación esotérica y de ella mana la poesía de fondo esotérico, de manera natural. Por la sencillez y pureza de este espíritu, la clara presentación que tenía lo divino para Omar Khayyam en su corazón, pudo dar una poesía igualmente uniforme y pura, en el sentido de que no está tocada por la inquietud, el problema o la duda. Con suavidad ininterrumpida se plasma su pensamiento, a la par religioso, en impulso lírico y expresa éste por medio de cuartetos llenos de alusiones religioso-filosóficas. Hasta aquí la esencia temática de Omar Khayyam.

Su sentimiento religioso comprendía la unidad divina, representada de manera heterogénea en las formas del mundo en que vivimos.

Su estética se liga, por lo tanto, directamente a su posición espiritual; más bien, no se liga, sino que es expresión concreta de este pensamiento, siempre presente en el sabio.

Ve en la variedad de las cosas que el mundo represente, en su constante devenir, la máxima tendencia a la estabilidad, a los arquetipos, los cuales a su vez se refieren nuevamente a un sólo principio. Esta, esencialmente, es la ley formal de Omar Khayyam.

Para él, una estética es al mismo tiempo una ley espiritual, un fundamento y son formas varias las que lo revisten:

Este fundamento de unidad se expresa en el tono de su lírica. Concretando, este tono tiene una suavidad, unida a una profunda satisfacción revestida con resplandor de serenidad. Pero lo sorprendente está en la manera en que está representado dicho tono: Las imágenes que produce. Y he aquí una cantidad claramente delimitada que casi a manera de cerco de imágenes, como los bordados persas, se repiten constantemente, y con todo, dan la impresión de ser diferentes en su esencia, así como el observador novel de ornamentación persa cree mirar algo nuevo y se ve desengañado, pues la novedad tan sólo está en la diferencia de posición y lugar del ornamento observado.

Así, en su poesía se repite el vino, la vasija que lo contiene y el barro del cual está hecha, las rosas y la vida, la muerte, el

sultán, la mujer y el constructor. Y sobre todas las imágenes flota constantemente una calma alada que no pregunta por causas y objetos de la vida ni por vida más allá de la vida. Sólo existe un eterno gozar casi olímpico, revestido de imágenes de goce con pequeños toques de naturaleza, sus formas perecederas y su colorido fugaz. Y precisamente esta calma ante la fugacidad da el tono a esta poesía; así que vemos claramente la íntima relación que media entre contenido y forma en la lírica de Omar Khayyam y vemos que la calidad de sus imágenes y del ritmo de sus versos es emanación directa del esotérico, expresión de un espíritu, a su vez, esotérico.

El tema está perfectamente centralizado. Al rededor del mismo giran las variaciones y los aspectos meramente adicionales, casi efímeros. Y es efecto particularísimo el que tiene esta centralización del tema: Todas las imágenes que se entrelazan dentro de la obra son viva expresión de un solo pensamiento que no tiene fin, pues va perennemente pensado por el poeta, es el meollo de su espíritu. Y este pensamiento, siempre presente, no encuentra fijación ni en el tiempo ni en el espacio; sólo reviste formas caprichosas. Se le da esa centralización, y una fijeza enorme dentro de la movilidad de cuadros e imágenes. Y es así cómo se logra la sensación de eternidad que se desprende de los "rubaiyat". Es la sensación que representa un evidente valor en la poesía, puesto que le da peso y goce constante, goce tranquilo, que es una de las maneras de la fruición estética.

Esta absoluta centralización del tema que trae fijeza absoluta a la vez, es la que logra darles belleza inmutable a las imágenes líricas. Una quietud produce otra. Una vez más vemos la íntima relación entre la estética y la religión de Omar Khayyam.

Veamos cuáles son estas figuras imperecederas. Se comenzará con la imaginería más real de todas. Pero antes, una pequeña digresión sobre las fórmulas estéticas que usó el poeta.

En el estudio del tema esotérico éste aparece para nosotros de dos maneras. En algunos de sus rubayat el tema esotérico aparece claramente como tema central del poema y se descubre inmediatamente sin que haya necesidad de clave para entender el sentido figurado de las imágenes. Pero en ocasiones el tema esotérico va como corriente subterránea bajo de una superficie aparentemente profana. Estas imágenes profanas tienen un significado puramente esotérico y dan, por lo tanto, a la poesía un valor muy diferente al que sospecharía el

lector ingenuo. Pero el iniciado en el simbolismo del autor descubrirá el sentido verdadero de muchas poesías al parecer ligeras y profanas. Este caso se da frecuentemente en los autores orientales quienes siempre gustaron de dicha imaginería simbólica por lo cual su poesía adquiere este doble aspecto de esoterismo y sentido mundano realista. Khayyam es un claro ejemplo de lo dicho: oculta sus pensamientos dentro de figuras conocidas, tomadas de la realidad terrenal. Pero bien mirado, tenemos que reconocer que sólo por la lejanía en cuanto a época y lugar nos parece raro e incomprensible dicho alegorismo. Si para Omar Khayyam el "vino" significa la fuente de la inteligencia divina, o el espíritu divino, si "mujer" es para él, símbolo del amor eterno y el cumplimiento de todas las leyes naturales (5) o sea, lo primero es el pensamiento, lo último, la acción, mientras que el "canto" es el verbo mismo, no es un alegorismo tan alejado de la estética moderna, pues las figuras de los místicos cristianos, su fuente, su noche, su cordero, son equivalentes a aquella figuración.

Claro está que el mérito estético no asciende o desciende según su inteligibilidad; ésta depende de algo completamente personal respecto del lector, así que no puede intervenir en la propia valuación estética de la obra. Y es más: puede una poesía simbolista agradar más al oyente antes de ser entendida en su valor esotérico que dentro de la plena comprensión. Pero el valor intrínseco del tema esotérico ya está, con todo, comprobado, pues ha dado relieve al genio de la obra, así haya sido entendida o no. La posición del poeta, al encontrarse su espíritu creador en lo que se ha llamado estado "blanco" de la forma, dió ya dirección definida a la obra. Ésta, al revestirse ya de "cierta" forma dada, sólo podrá albergar una cierta especie de contenido. Este contenido, comprendido o no, plenamente, es bello por su doble aspecto de origen, pues lo es en su conjunto.

En este caso, un conjunto que pertenece a una dirección esotérica. Entonces, estas versiones variadas de la lírica de Khayyam se justifican tanto por su interpretación esotérica como también por su adaptación puramente estética. Desde luego, "justificar" una obra que es estéticamente perfecta redundaría a partir del momento en que se ha reconocido su valor literario absoluto. El hecho que esta última (la de Fitzgerald) no atiende en todos sus aspectos el alegorismo esotérico no es defecto de traducción. Tan sólo observamos que la comprensión completa del sentido esotérico enriquece las posibilidades emotivas de

muchos rubayat lo cual es prueba del valor literario de la esotérica.

Y veremos la figura de esta lírica en sus diversos aspectos humanos; primero el que aparentemente es más real. Dice en su Ruabi 12:

"A book of Verses underneath the Bough
A Jug of Wine, a Loaf of Bread and Thou
Beside me singing in the Wilderness-
Oh, Wilderness were Paradise enow." (6)

"Bajo del ramaje un libro de versos,
un pan, un jarro de vino - y Tú
en el desierto a mi lado cantando
Oh, así el desierto fuera paraíso!"

Aquí el tema amoroso; pues aquélla a quien se dirige con "Thou" fue seguramente la gran amada de su juventud y época de enseñanza, "Sharin", hija de su preceptor, "Imám Mowaffak". Pero dentro de estos cuatro versos llenos de ternura existe un segundo sentido: Omar Khayyam quiso decir más; no pensó escribir solamente un pequeño poema caprichoso y optimista. Su pensamiento estaba dirigido constantemente hacia mundos místico-orientales.

Un desierto que se convierte en paraíso, es paraíso por la presencia de la amada, su canto, el vino y el pan. Pero la referencia a tan excelsa naturaleza dentro de símbolos sencillos, como pan y vino, dan nuevamente sentido de eternidad a la referencia amorosa, humana; es el ambiente vasto, desprovisto de minuciosa concreción el que da tan alta belleza a la escena. Lo único y verdadero que hay en la mención del paraíso se plasma en el sentimiento de la pareja, al guardar ésta el ambiente paradisiaco en su alma. Éste es el significado aparente, indudablemente bello del rubai. El vino es alegoría para decir-pensamiento; el canto es palabra eterna, emanación del espíritu divino y ella, la mujer, es el símbolo de la acción que sigue al pensamiento y a la palabra, inspirados por Dios.

Entonces es fácil comprender el significado del paisaje en su totalidad. Aquel yermo es el abandono del mundo y su pensamiento vano, alejado de Dios. Y en medio de este desierto el alma del poeta está feliz por la presencia eterna del pensamiento, la palabra y las acciones de Dios que llenan su espíritu de eterna dicha; paraíso del alma, unión con el Creador cuya voz eternamente se renueva en el alma mística del poeta. Este es el sentido oculto de la graciosa poesía y así se vuelve monumento de un alma en bienaventuranza mística.

En otras poesías el pensamiento esotérico se ocupa con el final de la vida. Éste, según el concepto de Omar Khayyam, es sólo

transición hacia otras vidas, ignotas todavía.

"Look to the blowing Rose about us - 'Lo'
Laughing she says, 'into the world I blow,
At once the silken tassel of my Purse
Tear, and its Treasure on the Garden throw..' " (7)

"Mira la rosa floreciente en derredor nuestro- Rubai 14
'Mirad', sonriente dice, 'al mundo abro mis flores,
Ahora, la borla de seda de mi bolsillo arranca
Y arroja sus tesoros al jardín.' "

"And this reviving Herb whose tender Green
Fledges the River-Lip on which we lean-
Oh, lean upon it lightly! for who knows
From what once lovely Lip it springs unseen! (8)

"Y esta yerba retoñante cuyo verdor tierno Rubai 20
bordea el labio del río donde reposamos-
ah, sólo ligeramente te recargues,
pues no sabemos de cuyo labio antes hermoso, nace."

Aquí, en el Rubai 14, es la eterna presencia de la transición vida-muerte que da este sabor de prodigalidad vital al poema. La expresión esquemática que con esto se da, cobra sentido si tenemos presente el hecho que en la profunda religiosidad de Omar Khayyam no podía significar la muerte nada horrendo, ni siquiera adverso, a la vida. Pero los valores de ésta misma, sin duda cesan al truncarse la vida material, y de allí viene el sentido del deseo, sí de la diligencia de disposición pronta a prodigar todo lo que es belleza material en la realidad vital. Lo que más nos conmueve en esta poesía, es el gesto risueño de prodigalidad que lejos de ser derroche vulgar, es aquél que contiene el derroche sentimental y activo del ente efímero que por amar la esencia divina, ama el regalo de la vida terrenal que aquélla le ha donado. Es la alegría del don la que está en el gesto magnánimo de la rosa, amplitud de corazón que se funda en una fé.

En este rubai está presente de manera positiva con un valor afirmativo la idea esotérica. Domina este elemento al vital-material.

En el rubai 20 que también se ocupa con el fin, es la vida misma la que domina, con su nostalgia de noción de final, sobre el sentimiento esotérico.

Aquí lo esotérico toma parte como sentimiento negativo, pero da con esto toda la dulzura añorante que sienten los dos personajes de la poesía, conscientes de que el ser humano, aunque haya vivido una existencia llena de amor y luz, tiene que desaparecer, sin dejar otro vestigio de su presencia que el recuerdo cariñoso y melancólico de

estos amantes que comprenden la índole perecedera de los sentimientos más grandes y profundos.

Pero no se agota con esto el valor expresivo del tema esotérico: trasciende por la delicadeza del que no quiere lastimar con la presión de su cuerpo aquel hierbaje delicado que tal vez nació de unos labios hermosos; el impulso de esta acción no es tan sólo un sentimiento lírico: es también una vez más noción de eterna vida aunque transformada en frágil follaje de verdor joven; vida que vuelve a florecer dentro de un concepto místico-panteísta. Y es este aspecto del poema el que en realidad lo sostiene y le da nervio.

De otra manera sería un lamentarse lírico nostálgico. Es el impacto del pensamiento central el que fortalece el tema y lo parece ascender con claridad solar para que no lo oscurezcan demasiado las sombras terrestres; técnica de claro-oscuro, también aquí.

La ascensión temática anteriormente mencionada llega a la culminación en aquellos rubayat que se refieren ya esencialmente a la finalidad mística de nuestra vida; a la presencia perenne de esta finalidad. Entiéndase bien el concepto "ascensión temática". Aquí no quiere darse de manera alguna una valuación teórico-literaria; se trata simplemente de una gradación en cuanto a cantidad o plenitud de presencia del tema esotérico. La plenitud mencionada no permite tan siquiera el estudio facilitado del tema. Tan pronto es tema único que no se contrapone a otro, se pierde un apoyo en el discernimiento literario: el apoyo que facilita la contraposición de los diferentes temas y el contrabalance de su actuación en el teatro literario. Entonces, cuando ya no existe la decantación literaria, el tema llena todo el espacio del pensamiento poético, más que nunca tiene que entrar en juego el gusto, la más subjetiva de todas las armas de estudio. Pero ayuda, con todo, un hecho singular de este nuevo aspecto de estudio: que la diferencia de un rubai a otro no es esencial sino que de participación cuantitativa del tema, así que podrá procederse por medio de comparación y se podrá ir por el mismo camino al estudiar esta especie de rubayat.

Y no es éste, discreto ocioso. No hemos de perder la ley primordial del estudio: que éste no consiste en descubrir las causas de la esoteria, o las igualmente aparentes causas del empleo del tema esotérico, su origen psicológico o filosófico en los poetas y en sus obras. Tampoco se ha de colegir de estas aparentes causas no menos

artificiales efectos que a aquellas se ligan. Se trata de deslindar constantemente el tema esotérico y descubrir sus relaciones recíprocas para así descubrir su valor artístico. Si hemos de hablar de un tema literario artístico, tenemos que observarlo dentro de su condición natural que es una condición compleja siempre, relacionado con otros temas y relacionado con las formas literarias. Y si hemos de estudiar su valor y sus efectos, tenemos que desprenderlo de esta realidad compleja.

"Into this Universe, and why not knowing,
Nor whence, like Water willy-nilly flowing:
And out of it, as Wind along the Waste,
I know not whither, willy nilly blowing." (9) Rubai 29

"A este universo, sin saber por qué
Ni de donde, fluyendo y por fuerza como agua,
Y fuera de aquél, como viento sobre el yermo,
No sé hacia dónde, por fuerza soplando."

"I sent my soul through the Invisible,
Some letter of that After-life to spell.
And by and by my Soul returned to me,
And answered 'I myself am Heaven and Hell'." (10)

"Envié mi alma hacia lo invisible
para deletrearme una carta de la otra vida:
mas poco a poco mi alma regresó hacia mí
Y contestó, 'Yo misma soy infierno y cielo'."

El anterior rubai, el 66, es uno de los cuartetos más precisos en cuanto a la presentación del tema esotérico. Además tiene la valiosa cualidad de pertenecer a las más fieles representaciones del pensamiento de Omar Khayyam.

La claridad y sencillez del pensamiento esotérico da aquí figura y dirección a la imagen formal que así dota de vida verdadera a este pensamiento. La concreción del alma, como ser que es enviado a regiones desconocidas, ofrece a manera de contraste, fuerza expresiva a la imagen. Contraste porque una abstracción tan sutil como el alma es hecha estampa dinámica, al enviarse por el espacio. Esto, por supuesto, es ya calidad formal, no temática, pero se ve claramente que es el tema que da consistencia especial a la imagen. Hay singular belleza evocadora en el alma que, lanzada al universo, regresa sabia, tranquila, abriendo otro universo dentro de la entidad humana: encierra infierno y cielo.

En el rubai 29 es tan sólo el pensamiento esotérico el que determina el tono. Aquí es tema oculto y apenas trasciende una afirmación

que parece ser negación de la existencia de lo esotérico. Y este tono, determinado por el tema esotérico, se cuaja en tranquilidad translúcida, flota encima de esa agua que fluye ("like water willy-nilly flowing").

La idea transcendentalista está encerrada en el "quiera o no" (willy-nilly) de la poesía. Este quiera o no es indicio de una fuerza mayor que dirige el principio y el fin de la vida. Con esto está dicho lo esencial del poemita que dentro de su calidad fragmentaria de interrogación, tiene, como tema, la suficiente fuerza evocadora como para adquirir valor subjetivo en cualquier lector, pues toca de manera delicadísima un tema que a todo ser humano ocupa o preocupa, directamente o por medio de reacciones.

Por último, veremos la participación del tema esotérico, cuando es evocado por los aspectos de la vida diaria. Aquí la variación es grande y muchas veces la intención o el sentido permanecen velados. Ello no obstante, allí siempre está incontrovertible el tema esotérico. Para Omar Khayyam, la vida trae constantemente evocación del más allá y así nos encontramos con las vasijas de vino que llevan conversaciones amenas y profundas, cargadas de significado esotérico.

Todo este mundo abigarrado y sencillo a la vez, pues parece estar colocado dentro de la misma ley espiritual, lleva el sello de un sentimiento místico y toma de éste su alto vuelo lírico. Es este sentimiento el que da a las imágenes su pureza y su luz, su color y su musicalidad. Esta musicalidad verbal es el tono también, y el tono es provocado por el tema místico que está en el fondo de los poemas.

"Ah, make the most of what we yet may spend,
Before we too into the dust descend,
Dust into Dust, and under Dust to lie,
Sans Wine, sans Song, sans Singer, and sans End!" (11)
Rubai 24

"Oh, haz lo posible de lo que podremos aún vivir
Antes que también nosotros descendamos al polvo;
Polvo al polvo, para yacer bajo del polvo,
Sin vino, sin canto, sin cantor y - sin fin."

"For I remeber stopping by the way
To watch a Potter thumping his wet Clay:
And with its all-obliterated Tongue
It murmured - 'Gently, Brother, gently, pray!' " (12)
Rubai 37

"Pues el paso interrumpí en mi camino
Para observar un alfarero que el barro húmedo
Y con su lengua muda murmuraba golpeaba:
'Con suavidad, hermano, con suavidad, te ruego!'"

El primer rubai aquí citado es, al parecer, un lamento de la fugacidad de la vida. Nos quiere sumergir en el sentimiento triste del descenso al polvo, al que todos estamos condenados, para vivir sin vino, sin canto y cantor, o sea, sin el pensamiento, sin la palabra y sin la acción, todos al igual creadores.

Pero el final inesperado, esotérico, eleva súbitamente toda la poesía sobre el mero lamento humano y da verdadero sentido al poema que por su calidad brevísima no podría llegar a la condición de elegía, con la cual podría adquirir verdadera calidad aun sin elemento esotérico, pues aquí, en el rubai, hace falta un pensamiento firme que dé toque final al lírico lamento de la muerte. Entonces se da este pensamiento con el seguro y claro tacto del gusto poético: "sin final" (sans end), sin final descendemos al polvo, o sea, no es este descenso última e irremediable condición humana; no existe el final. Círculo eterno de la esencia humana, la fuente divina que dentro de lo humano fluye. En el rubai 24 el sentido esotérico apenas se adivina. Nos quiere parecer primero una conversación muy simple entre el jarro que recibe su forma por el alfarero y éste mismo. Pero el agudo observador de estos dos, al detenerse en el camino, quiere hablarnos de algo: el barro es, para él, símbolo de aquel barro, materia de nuestra carne. En el murmullo de la voz ahogada de la masa: "Con suavidad, hermano, con suavidad, te ruego", cuando pide al alfarero bondad al golpear la arcilla de la que formará las vasijas, parece oscuro y sólo vislumbramos el verdadero significado. ¿Por qué exige esta suavidad en el trato? ¿Como la justifica? Porque le recuerda que lo que el hombre es, eso fue la masa de barro antes, sin decir con esto expresamente que el hombre será esto en el mañana. Se conserva el alado optimismo en la sencilla conversación, en la gentil petición; pero allí, en el fondo está este significado de la vida y de la carne que se vuelve barro, una vez más toque final del poemita.

DIGRESION FINAL.

Tenemos un caso especial en lo que concierne al tema esotérico. La causa está en la uniformidad de pensamiento del autor. Para Omar Khayyam, el impulso místico y el impulso lírico se encuentran

en el mismo ámbito del pensamiento. Existe aquí la armonía vital-religiosa, o sea, plenitud vital-esotérica.

La religión para Omar Khayyam es una forma de vida, así que esta vida sólo tiene significado en cuanto a la vida guiada por el pensamiento esotérico. De allí la congruencia entre tema humano y tema esotérico, pues es uno solo dentro del espíritu poético-filosófico de Omar.

En él fue fácil estudiar el camino de la formación poética: fue posible considerarlo en su dirección progresiva, tanto como en la inversa: del pensamiento a la obra y de la obra al pensamiento. Un círculo preciso, en el poeta no trazado por una intención sino que por una condición natural que engendra una condición lírica.

FRAY LUIS DE LEON.

Después de lo expuesto en la primera parte, a manera de introducción, ya no puede caber duda alguna en el presente trabajo, acerca de la íntima relación que media entre el personaje, su biografía y el temario que selecciona este personaje. Pero si en Omar Khayyam el ideal religioso, el temario y la forma lograda llegan a un todo armónico, en Fray Luis, hombre de una época de vida multiforme y problemática, no pudo lograr esta unificación del hombre y su ideal de esta manera tan completa, y de allí resulta una participación peculiar del tema esotérico.

Así es cómo en el poeta aparece el conflicto dentro del tema esotérico, por lo cual cobra hermosa vitalidad que se expresa en el movimiento fuerte de las palabras de Fray Luis. Éste, representante clásico del sentimiento esotérico, tiene que estudiarse primeramente a la luz de su posición intelectual-espiritual propia, antes de ver la expresión que mana de esta posición. No se trata de ver causas y efectos; sino de ver la figura del hombre en su relación con el tema que tan variada y fuerte expresión alcanzó en sus manos.

Veamos la posición fundamental a la luz de su estética peculiar: Dámaso Alonso en sus "Ensayos de Poesía Española", encontró palabras precisas para tratar este aspecto:

"El concepto de la consonancia y armonía del mundo que tiene su centro en Dios, preside la ideología y la poética de Fray Luis.." (13)

La ideología y la poética, se ha dicho. Es, como en el caso de Khayyam, un poeta en que ideología, temario y forma están en unión perfecta. ¿No necesitan, por lo tanto, ser abstraídos los mencionados aspectos?

Lejos está Fray Luis de esta condición. En él, esta absoluta unidad es anhelo, no condición, y es logro en muchas ocasiones. Pero logro no quiere decir índole constante, sino que es, a manera de llama que alumbra y se apaga y resurge del rescoldo, de un rescoldo dotado de fuerza regeneradora, en el caso del poeta.

El concepto de consonancia y armonía que gira al rededor de la divinidad, todavía es "concepto", y allí está el toque del problema del hombre y del poeta, Fray Luis. En el ámbito del pensamiento se encuentra esta posición del autor, y estando en este recinto, puede bien dominar la poética de Fray Luis, puesto que

ésta también pertenece a la esfera de lo intelectual. ¿Pero, cuál fue la posición que en Fray Luis produjo el conflicto que ha sido tan claramente expuesto por Karl Vossler en su "Soledad en la Poesía Española" ?

"Hay en la voz de este poeta un anhelo de calma mezclado con tal realismo, que apenas puede reproducirse en otro idioma y que también en español adquiere un tono tan peculiar que no se repite dos veces." (14)

La oposición que de allí surge no debe, con todo, tomarse como la conocida oposición del hombre que reúne en sí materialismo e idealismo, la eterna dualidad humana. El problema no se reduce a tal llaneza y falsedad. Se trata aquí de algo diferente: es la manera de mirar y convivir la que se opone a la manera de pensar y vivir. Es realismo que vetea una ideología esotérica. Y es esta condición especial, la que da al tema que el autor escoge, su peculiaridad. Existe, ya en su origen, una oposición, una tirantez, si queremos decirlo así, que da singular validez al tema esotérico. Aquí el logro está unido a la oposición, aquí sí actúa la teoría de la producción por oposición, teoría de la "energética" que busca el origen de las manifestaciones humanas en la represión más o menos transitoria de las circunstancias humanas-sociales o de la naturaleza misma. En Fray Luis el juego de las oposiciones está, pues, en parte comprendido dentro de su índole, antes apuntada, en parte es exacerbado por las circunstancias adversas que los enemigos de Fray Luis forjan. Un tiempo, una sociedad y una índole que pugnan entre sí, ésta es la energética del caso Fray Luis de León. Y cuenta por la fuerza de la realización armónica, capacidad de un poeta que posee la brillantez del clásico y el pulimiento del hombre ponderado por su precisa y uniforme tendencia vital-poética: la búsqueda de la armonía.

Así que sería fructífero el estudiar, qué posibilidad poética encierra esta ideología y qué posibilidad, el sentimiento realista.

Esto en teoría; en la práctica encontramos a las dos fuerzas en pugna y unión, y veremos cómo se manifiestan por medio del tema religioso, pues en este punto principia el estudio en sí; es a lo que vamos. Pero, como sólo a la luz de la posición susodicha es posible valuar con toda la decantación previa al tema, hay que caminar esta senda primero.

¿Cómo se manifiesta el tema esotérico en Fray Luis? Engendrado

por una posición ideológica. Esta posición es mezcla de realismo con idealidad cristiana. El efecto que produce tiene necesariamente que apelar a un doble plano de pensamientos; ésta es su fuerza y éste es el conflicto mencionado. Pero estudiemos más de cerca doble plano del poeta:

El conflicto así producido tiene poco, casi nada de pugna aparente. No asume tan siquiera una ideología en oposición a otra dentro del pensamiento del autor. El realismo no es angustia, ni lo es la idealidad religiosa. Muchas veces, la mezcla mencionada hace que lo ideal religioso salga de su círculo y se balancee hacia uno diferente, aún en esencia: lo ético, o cuando es fuerte la participación realista, lo moral. Es por esto, por lo que el tema esotérico aparece en Fray Luis siempre como tema unido a lo humano, terrenal. Por ello también se ha afirmado que Fray Luis "nunca tuvo vivencias místicas". (15)

No cabe semejante discusión en este lugar, pero la vaguedad y calidad hipotética de esta afirmación están de manifiesto si consideramos la índole compleja del pensamiento de Fray Luis. Por esto también, la pugna de los dos planos es más que nada, pugna estética, por no contender en la conciencia del hombre Fray Luis. Pero, precisamente por ser pugna estética, se acerca más al estudio presente. Digamos de antemano que, dada su calidad, se resuelve dicha contienda en el resultado estético de la obra.

Entonces hay que buscar el efecto de la contienda en su poesía. Una observación interesante: no siempre que Fray Luis usa el tema esotérico toca la nota ideal, elevada de manera inmediatamente perceptible, y no siempre que el tema es puramente real-humano tiene por eso la poesía tono y figura realistas, sino que llegan a la más pura idealidad.

Es su oda a "Felipe Ruiz de la Torre y Mota" y "Las Sirenas a Cherinto", claro y expresivo ejemplo para estas afirmaciones.

En "Felipe Ruiz de la Torre y Mota" el tema se refiere a la vida después de la muerte y cómo sacia entonces la curiosidad ontológica el autor:

"¿Cuándo será que pueda
Libre de esta prisión volar al cielo,
Felipe, y en la rueda
que huye más del suelo
Contemplar la verdad pura sin velo?" (19)

En los dos primeros versos todo parece apuntar hacia un anhelo puro e ideal de liberarse de la pesadez real y humana. Anhelo de libertad, anhelo de ligereza; pero ya el "contemplar la verdad pura sin velo" nos descubre el núcleo de este anhelo puro: contiene una ansiedad intelectual del conocimiento y esto da una forma muy especial; muy "Fray Luis" del misticismo amplio; es el sentimiento esotérico del goce que da el conocer y saber las leyes divinas. Este conocer y saber es el que lo unirá entonces más a Dios. Es amor a la divinidad por medio de "saberla" al conocer las conexiones de las leyes naturales, y en su expresión concreta de los fenómenos que desea observar desde lo alto, hay una nota de realismo, por la concreción intelectual, de lo observado. Todo ello está envuelto en un tono grandioso, lleno de vigor, y por el fervor entusiasmado con que se expresa todo, se siente el pensamiento esotérico que se lanza hacia el universo.

El tono mismo, lleno de veneración grandilocuente, devota, centraliza el tema al rededor del concepto divino y corrobora el anhelo esotérico que hay en la búsqueda del saber.

Entonces la participación de lo esotérico es manifiesta: precisamente reside en lo esencial de lo poético, en el tono. El tema podría ser cualquiera, lo que tras éste se asbma es lo que le da su verdadero peso. Poder de insinuación, poder de creación divina.

"Las soberanas aguas,
Del aire en la región, quién los sostiene;
De los rayos las fraguas;
Dó los tesoros tiene
De nieve Dios, y el trueno dónde viene." (17)

La sencillez de las imágenes puede a simple vista divagar la interpretación hacia lo sencillamente realista. Pero hay en ellos la solemnidad ingenua del homenaje a la naturaleza y tras ésta, la fuerza que mueve, fuerza divina. Así es como la descripción material se eleva hacia regiones ideales esotéricas, y por ello es que el poema cobra más belleza. Valor que obtiene lo esotérico, en su doble plano real e ideal.

Desciende primero (no en sentido cronológico) a trazos, diríase toscos, llanísimos y es elevado, dentro de la melodía del verso, por la pureza del concepto ideal. Descubrimos que existe una realidad esotérica y una idealidad esotérica y que aquélla da en Fray

Luis firmeza y figura a ésta, alada imagen esfumable como ninguna otra. La idealidad esotérica ha sido dramatizada vigorosamente y tan sólo así es cómo Fray Luis, poeta de visos dramáticos, puede expresar sus sentimientos esotéricos-religiosos.

"Entonces verá cómo
El divino poder echó el cimiento
Tan a nivel y plomo
Do estable y eterno asiento
Posee el pesadísimo elemento;

Veré las inmortales
Columnas do la tierra está fundada,
Las lindes y señales
Con que a la mar airada
La providencia tiene aprisionada;" (18)

Es casi una imaginería primitivista; lo sería si no fuera guiada por mano activa, pues es el pensamiento de una mente activísima el que crea semejante imágenes robustas, enormes y llenas de movimiento formidable.

"Por qué tiembla la tierra,
Por qué los hondos mares se embravecen,
Dó sale a mover guerra
El cierzo, y por qué crecen
Las aguas del océano y decrecen;" (20)

Mano enorme que mueve todo esto y mente grandiosa la que sabe percibir tal sentimiento y transmitírnoslo.

Ahora el otro caso: en un tema real-humano llega a la idealidad. Aparece la más pura idealidad dentro del tema real-moralista. El anhelo que encierra la poesía es anhelo ideal aunque no esotérico. (El estudio se refiere tan sólo a la contraposición ideal-real en Fray Luis a fin de conocer el genio del poeta.)

Imaginería suntuosa y fina a la vez; reminiscencias histórico-mitológicas; dentro de todo esto una advertencia de buscar la verdad, seca y pura, y el consejo de no atender a lo externo. Tan sólo moraleja, al parecer. ¿Pero por qué nos invade una sensación rara y dulce, al leer las sabias palabras de las sirenas? Porque hay un sentido oculto que muestra la aspiración más acendrada de vivir tan sólo dentro de la verdad divina, que da "gloria verdadera". (19)

El tono, más que los escasos renglones que insinúan este pensamiento, revelador de dicho pensamiento.

Es un tono trágico, hondo, tranquilo:

"No te engañe el dorado
Vaso, ni de la puesta al bebedero
Sabroso miel cebado,
Dentro el pecho ligero
Cherinto, no traspases el postrero

Asensio. Ten dudosa
La mano liberal; que esa azucena,
Esa purpúrea rosa,
Que el sentido enajena,
Tocada pasa al alma y la envenena." (20)

El sentido profundo está en la negación - no en la afirmación
de lo anhelado.

"Retira el pie, que esconde
Sierpe mortal el prado, aunque florido
Los ojos roba; adonde
Florece más, metido
El engañoso lazo está escondido." (21)

Es el tema del alma que debe ser guardada ante las veleidades mundanas. El pensamiento fundamental no podría ser más sencillo, pero tampoco más amplio, y dentro de su vaso amorfo se vierten los pensamientos negativos que definen y afirman su figura a manera de plata martillada en que la forma se va abultando hacia fuera.

Esta es la participación y ésta la cualidad ideal que a simple vista parece estar muy lejos y en verdad preside a todo lo enunciado por las sirenas que hablan a Cherinto para que no yerre en su camino de la búsqueda del verdadero Dios.

Y es que en Fray Luis existe el sentimiento de lo divino de manera primordial. Es en él fundamento del alma y tiene que trascender por medio de su poesía, y sea cual fuere el tema, la participación es imprescindible para aquel espíritu lleno de anhelos de armonía en unión con la divinidad.

Veamos ahora, en un caso más exclusivo de dicha participación, el desenvolvimiento de un poema en que también la esencia temática exterior (en los anteriores ejemplos lo esotérico era tema interior) se refiera a lo trascendental esotérico:

En los anteriores ejemplos estaba manifiesta la calidad esotérica en la poética de Fray Luis; aquí, cuando el tema en toda su plenitud lo exige así, se plasma este sentimiento; es, para el poeta Fray Luis y para el hombre religioso, no en sí, piedra de toque. ¿Cómo puede el verbo llegar a ser instrumento suficiente para expresar la grandeza del sentimiento? Sin notarlo casi, la disertación ha caído en campo contrario, el fiel de la balanza, símbolo

de la investigación teórica, se ha inclinado hacia el lado "contenido", y éste se ha convertido en pesa, la forma literaria es lo que está por pesarse. Esto significa, que ha de valorarse la forma literaria por medio de la índole del tema espiritual. Es una caprichosa divagación que aclarará más las conclusiones finales aunque puede también quedar como afirmación aislada, una nueva vislumbre sobre el trabajo poético. Que el tema esotérico sea un valor artístico, literario es cosa que, aunque se volverá a estudiar en otros autores, se ha comprobado en Omar Khayyam y la evidencia del caso ha puesto fuera de duda la afirmación.

Por eso la divagación. Sólo descubriendo las relaciones entre los factores que se reúnen en la obra puede llegarse a conclusiones de manera lejanamente certera.

Comencemos con el sentimiento religioso que pertenece a Fray Luis. Allí asimismo se encuentra la serenidad ante la simpleza y pequeñez de la vida humana:

"Ay!, levantad los ojos
A aquesta celestial eterna esfera,
Burlaréis los antojos
De aquesta lisonjera
Vida, con cuanto teme y cuanto espera." (24)

Allí el entusiasmo ante el espectáculo esotérico del universo

"Inmensa hermosura
Aquí se muestra toda, y resplandece
Clarísima luz pura,
Que jamás amocece;
Eterna primavera aquí florece." (25)

Y no falta el sentimiento recogido, lleno de suavidad campestre, íntimo, de la divinidad y sus obras:

"Oh campos verdaderos!
Oh prados con verdad frescos y amenos!
Riquísimos mineros!
Oh deleitosos senos!
Repuestos valles, de mil bienes llenos!" (26)

Y esta complejidad del sentimiento religioso mana de "Noche Serena", tema y tono sostienen estos sentimientos; y de sentimiento y expresión, ya concretizados en las estrofas del poema, deducimos el perfecto equilibrio entre aquél y su real expresión. Tan variado como el sentimiento mismo, es el tono que lo manifiesta; tan variadas son igualmente las imágenes y prueba de que sean logradas es el hecho que permiten hacer ver y sentir el fondo de ellas. Así hablaba el ideal poético de Fray Luis, según afirma el



crítico, Carlos Vossler.

"Cuando en una obra poética hablaba el espíritu de Dios, encontraba también - ésta era su firme creencia- oído y eco. Si era sólo juego o son, podía y debía ser olvidada." (27)

Y con esto damos vuelta a la balanza, tomamos como pesa nuevamente el tema y hacemos objeto la forma, según el estricto sentido del trabajo. En el caso de la Noche Serena, el tema esotérico es tema preponderante. Está, con todo, rodeado, envasado, podría decirse, en imágenes varias, plenas de grandiosidad. Así lo esotérico cobra fuerte realidad objetiva, pero una realidad que sin dicho fondo no tendría razón de ser, pues se reduciría a imágenes felices de nuestro mundo, pero imágenes sobre un espejo, sin dimensiones. La dimensión es dada por el tema esotérico.

Y ahora el tema esotérico en su manifestación más vigorosa; más vigorosa, no porque así lo sea en sí, sino porque al espíritu de Fray Luis corresponde más y encuentra por ello la más feliz expresión: y es que el espíritu combativo de Fray Luis arroja toda su alma potentísima en la poesía de pugna religiosa, de pugna por el ideal supremo. Pugna es consecuencia de conflicto... y en Fray Luis la lucha por alcanzar la armonía religiosa, muestra el sentimiento religioso en su máxima extraversión y en su más brillante fuerza.

Pero hay que trazar límites también aquí: el sentimiento de pugna nos envuelve de manera diversa. Así nos encontramos con la lucha casi intelectual cuando expresa el deseo de Fray Luis de alcanzar los conocimientos últimos en el universo.

"Cuándo será que pueda..." (28)

Es lucha cruel y real, cuando con dolor acendrado invoca a la Virgen desde su presidio y su ánimo vejado se retuerce entre el deseo de alcanzar libertad para su alma y su cuerpo y la ira fervorosa ante el enemigo que lo ha encarcelado. "Virgen del sol vestida..." (29)

Es lucha elevada y pura cuando es la búsqueda de la eterna bienaventuranza y la conciencia que acompaña este deseo que la vida lo aleja de este anhelado bien:

"Que yo, de un torbellino
traidor acometido, y derrocado,
de en medio del camino
al hondo, el plectro amado
y del vuelo las alas he quebrado." (30)

Es en esta ladera de la pugna espiritual donde es más glorioso, apasionante, el canto de Fray Luis. La estrofa citada contiene toda la desesperación y decepción del hombre en eterna lucha por la armonía celestial y que al declinar la vida ve que después de largo caminar está aún más lejos de la meta. Contiene asimismo, y éste es otra vez el lado realista de la poesía de Fray Luis, la desesperación honda por la injusta prisión del hombre que ha sido herido en sus más nobles anhelos en su camino de búsqueda hacia las verdades eternas.

Así en su "Descanso Después de la Tempestad" - "Al Apartamiento" la invocación plena:

Recíbeme en tu cumbre,
Recíbeme que huyo perseguido
La errada muchedumbre,
El trabajo perdido,
La falsa paz, el mal no merecido." (31)

"Oh son! Oh voz! Siquiera
Pequeña parte alguna descendiese
En mi sentido, y fuera
De sí el alma pusiese,
Y toda en ti, oh amor, la convirtiese." (32)

En conclusión podrá, pues, decirse, que todo lo que hay de fuerza, de serenidad, nostalgia y belleza imperecedera en Fray Luis, está fundamentado en el tema esotérico de su espíritu combatiente.

RAINER MARIA RILKE

En Rilke es la honda certeza de lo divino y su presencia mística lo que arroja luz sobre sus vivencias humanas, sobre la vida de sus imágenes. Todas ellas relumbran con vibración especial que el tema esotérico, en estado de tema blanco, ha dado a las mismas y este esoterismo llega a plasmar en la primera y con esto, en la segunda forma superpuesta, también esotérica. El tema blanco es la melodía para los temas superpuestos, en ocasiones esotéricos, en ocasiones no esotéricos. No sólo es el tono, es la melodía toda de su obra; aunque no siempre las palabras expresen la melodía, si son sostenidas por éste.

Es el caso de la poesía y de la prosa de Rilke.

La primera afirmación relacionada con el tema "Rilke" es entonces ésta: el tema blanco, en toda su extensión consiste en vida esotérica. El sentimiento pensado flotó en el espíritu de Rilke como esotérico. Diríase que todo cuanto en el universo existe de esotérico, ese hálito de lo trascendente se plasmó con densidad en el poeta antes de cobrar la primera y todas las demás dimensiones en la primera forma literaria. El caudal de la afluencia se asentó en el centro del ser de Rilke y de allí manó constantemente la forma concreta del tema esotérico inherente a toda experiencia humana que tuvo el poeta. Tan repleto de esoterismo está el origen de las ideas fundamentales de Rilke, tan pleno y tan exclusivo, que resume por todos los filamentos del pensamiento. Está con presencia omnipotente y edifica todo lo que hay dentro del variadísimo tema superpuesto, el tema de la vida natural y de la vida humana.

Por eso, solamente por eso es capaz Rilke de darle este paisaje del ánimo a toda piedra, a toda tierra, a todo ser, a toda cosa.

Está en su fondo el reconocer incondicional, arrebatador, convincente de la fuerza que es la esencia divina, y entonces es cuando trasciente este convencimiento a la vida de todo cuanto existe, da conciencia aún a los objetos que con su vida propia se reclinan en la vida humana, sorben de ella y están dotados de un conocimiento ciego, sordo, de la fuerza superior divina.

Toda la obra es una oración; trátase de un poema fervoroso, trate de los terrores de la muerte o de una ironía de la vida de

personas que se han olvidado a sí mismas. Es un juego sublime en sus "Cuentos de Dios" (Geschichten vom lieben Gott). ¿Sólo un juego? Si, Rilke juega a manera de los niños, intensamente, con todo el ser puesto en el juego porque aquello con lo que juega tiene vida propia, vida sublimada por el hábito esotérico de aquella presencia todopoderosa.

Porqué dice tan socarronamente en uno de sus cuentos...

"Pues no puede uno saber nunca, si Dios se encuentra en un cuento, antes que lo haya uno terminado completamente. Pues aunque sólo faltaren dos palabras, sí, aunque tan solo se esperare la pausa después de la última palabra del relato: Todavía podrá venir El." (33)

¿Por qué podrá venir todavía en este cuento? ¿Cuál es la última causa de esta soberana afirmación? La clave no puede ser más sencilla: porque no se ha ido un sólo instante; porque está en vilo de cada palabra y dentro de cada frase y lo que podrá venir todavía, aunque tan sólo después de la última pausa, es su presencia. Oh no, no fue esto lo que quiso decir el poeta: es la conciencia de nosotros, de los hombres que escuchan los cuentos, la que todavía puede aparecer; la conciencia que es El quien está como fundamento en todos estos cuentos que son una eterna reafirmación.

Asimismo, cuando Rilke habla del joven poeta, del nacimiento del poeta dentro del hombre, es afirmación de la calidad de su tema blanco:

"Qué querrán importar entonces todas las decepciones, todas las tumbas no satisfechas, todos los templos alejados, si aquí, a mi lado recobra Dios el conocimiento dentro de un adolescente quien repentinamente se ha apenumbado..."

"¿Pero cómo puede un ser nuevo...acomodarse a semejante presencia insólita?" (34)

Y Rilke nos habla del desenvolvimiento de este ser nuevo y cómo, después de esta concepción se transforma para sí, alma del mundo entero; cómo todo se ha vuelto significativo, nuevo, lleno de vida sublime entonces puede hablar de lo más vulgar, sin que lo sea y nunca jamás...

Es ésta la íntima condición del poeta y escritor Rilke. Pero tal condición es todavía muy más compleja de lo que esto infiere: De la presencia divina nace un amor especialísimo, difícil para deletrearse en palabras científicas; fácil para el poeta decirlo en pocas palabras cargadas de un aire de profecía delicada y poética:

Las enuncia en "Worpswede", artículo que se refiere a aquel lugar en que el poeta vivió con un grupo de artistas, jóvenes todos, en busca eterna, apasionada de sus verdades del arte. Nos habla de las tres verosimilitudes que existen en la contemplación del mundo. Nos interesa la del artista, visión que está a un lado de la tercera, la del sabio; precedida por la visión del romántico y del realista, ambos las que menos se acercan a la verdad:

"... y finalmente la tranquila, profunda verosimilitud del sabio, una visión que confía a los nexos inexplorados y tal vez se acerca más a la verdad. No lejos de esta verosimilitud (Wahrscheinlichkeit) yace la ingenua verosimilitud del artista. Situando los hombres al lado de las cosas, enaltece a éstas: porque es el amigo, el íntimo, el poeta de las cosas. Los hombres no se vuelven mejores, o más nobles con esto, pero, usando una vez más las palabras de Maeterlinck: 'El progreso no es imprescindible para que la comedia divierta. Basta con el enigma...' " (35)

"En este sentido el artista parece estar más alto que el sabio. Donde aquel trata de resolver enigmas, tiene el artista una tarea mucho mayor, o si así se quiere, un derecho mucho mayor. Es el de amar el enigma. Esto es el arte: amor que se ha vertido sobre enigmas, - y éstas son todas las obras de arte: enigmas, rodeados, ornados, cubiertos de amor." (36)

He aquí la poética de Rilke: Convencimiento esotérico y amor a lo último incomprensible que da lo que en la introducción del trabajo se ha llamado la sugerencia artística y esencia de lo literario.

En la "Carta del joven trabajador" (dirigida a Verhaeren) está velada pero inconfundible otra corroboración de la índole del tema blanco en Rilke. Hace decir al joven escritor de la carta:

"En realidad existe todo en las iglesias viejas, ningún temor ante nada, no como en las nuevas, donde, en cierto modo, tan sólo salen los buenos ejemplos. Aquí, en las iglesias viejas está también lo malo y maligno y lo terrible; lo corcovado, aquello que está en miseria, aquello que es feo, y el agravio; y quisiera uno decir que aquello es amado de alguna manera por la sola voluntad de Dios." (37)

Y es así cómo llega a entender y a expresar Rilke al mundo; con ojos que han sentido lo divino, lo esotérico que se vierte sobre toda forma que existe en el mundo y que proclama a éste su creador; el joven trabajador dice esto con sus palabras ingenuas, llenas de cariño, y son para nosotros corroboración de la índole entera del autor y su obra:

"Cuando digo, Dios, entonces es esto en mí como una grande, jamás aprendida convicción. Toda la creación me parece decir esta palabra sin pensarla, aunque muchas veces por una profunda

reflexion." (38)

Todo esto es como la

"hondura común de la que beben las raíces, todo lo que crece" (39), como "el fondo, las piedras en el fondo,... más que lo que tiene de más antiguo la naturaleza, lo que es más duro y que, sin embargo de ello tocamos en tantas partes y de lo que probablemente dependemos en los momentos más apresurados, dependemos por el propio declive de estas piedras que determinan nuestra inclinación." (40)

Aquí estamos en el origen de la obra. Tal vez se haya agotado con esto la necesidad de circundar el tema blanco; se agotó dentro del campo literario; pero sabemos que el tema blanco no se refiere exclusivamente a lo literario; se refiere a esto tan pronto que cobra forma, pensada en la segunda forma verbal, en la superpuesta. Por eso, Rilke abarca el mundo musical dentro de su poética con un solo gesto. Entiende lo esotérico de la música, en su origen también. Lo ha sentido porque, al igual que aquel poeta a quien dedica tan fervorosas palabras

"...se encuentra allá donde hierve nuestro suceder y se precipita y cambia el color, adentro. Más adentro que allá donde jamás ha estado alguno; una puerta se había abierto de pronto para ti y ahora estabas con el alambique en el relumbrar del fuego."(41)

Nos hace esta revelación cuando habla de Beethoven cuyo mundo era "un mundo en tensión, en espera, sin terminarse, antes de la creación del sonido" (42), expresado en esta faz que contiene "inexorable auto-condensación de música que constantemente quiere evaporarse." (43)

Es el estado antes de la creación de su arte, también antes de la creación del arte de Rilke, como si el mundo estuviese en espera de ser explicado de nuevo a la eternidad creadora. Como si quisiera darle nuevamente un sentido a la tierra que ésta ha olvidado. El despertar de todo lo existente, éste es el tema de Rilke, tema blanco expresado en mil líneas e imágenes de su interior.

Pero la esotérica que ha dado fruto místico en Rilke tiene un misticismo peculiar y grandioso, pero privativo de Rilke. Mira a Dios como divinidad a la que damos todo amor, por quien luchamos, por quien hacemos crecer nuestro corazón en dirección infinita, mientras que El permanece reservado, para que así nosotros nos excedamos más y más en amor sublime; que este amor sólo tiene una dirección; de nosotros a él y por eso lucha eternamente y encuentra

dulzura en la misma existencia de amor sublime. No existe la unión mística, existe conocimiento y amor de su ser y es tan grande esto que da el significado a todo cuanto existe en el mundo y a lo que el poeta exprese.

Este sería el primer paso fuera del tema primero. Es ya dirección definida, o mejor, es ya la forma fundamental del recipiente que contendrá todo lo imaginable que hay en lo esotérico y que es lo movable dentro del contenido de la obra. Es lo que se ha plasmado con la tercera forma en el "Son del Amor y de la Muerte del Abanderado Cristóbal Rilke", en el "libro de las estampas", en las "Elegías de Duino", los "Sonetos a Orfeo" y ante todo, en el "libro de horas".

En este libro se ha derramado todo lo que puede haber de milagro en un corazón; todo está expresado con la excelcitud de lenguaje que corresponde al tema y todo canta eternamente en imágenes muy definidas, siempre diferentes. En el primer tomo, el "libro de la vida monacal", el tema está sostenido en las noches multiformes del corazón de un monje que tiene conocimiento inmenso de Dios creador. Aquí ya no es posible decir "su Dios" o "un Dios", demasiado inmensas son las imágenes que lo pintan. Demasiado derrumbador es el tono de hondo, apasionado fervor que vibra en cada una de ellas.

Oscuro, un bosque, es él, y Dios, como venados claros, camina en este bosque del alma. La figura de Dios es para él figura no multiforme, sino que de toda forma y de todo lugar. De allí toma la riqueza de sus rezos, pues estos poemas son rezos de un hombre niño, lleno de asombro quien ha encontrado contestación a una búsqueda larga y penosa y no puede levantar la voz ante los milagros que ve, sólo les dedica cantos que son profundamente serenos y melancólicos al mismo tiempo. Este es el tono del "libro de la vida monacal". Es una sublimación tal de la vida común del monje que éste exclama:

"Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden,
in welchen meine Sinne sich vertiefen;
in ihnen hab ich, wie in alten Briefen,
mein täglich Leben schon gelebt gefunden
und wie Legende weit und überwunden." (44)

"Amo las horas oscuras de mi ser
en las que se ahondan mis sentidos,
en ellas encontré como en viejas cartas

vividos ya días comunes de mi vida amplia
y ya vencidos como amplia leyenda."

Dice dibujarlo todo sobre fondo dorado en un día plástico; lo levanta en alto y desprende el alma de algún desconocido. La noche ha sido para él como una herida que se mitiga con el mundo entero. Así es este mundo lleno de dolor feliz. Culminación es aquel poema que se llama "voz de un joven hermano" (Stimme eines jungen Bruders).

"Ich verrinne, ich verrinne
wie Sand, der durch Finger rinnt,
ich habe auf einmal so viel Sinne,
die alle anders durstig sind.
Ich fühle mich an hundert Stellen
schwellen und schmerzen.
Aber am meisten mitten im Herzen.

Ich möchte sterben. Lass mich allein.
Ich glaube, es wird mir gelingen,
so bange zu sein,
dass mir die Pulse zerspringen." (45)

"Me agoto fluyendo, fluyendo
como arena que fluye por los dedos,
súbitamente tengo tantos sentidos
y todos sufren otra sed.
En cien lugares
siento el hinchar y el dolor
pero más en el centro de mi corazón.

Quisiera morir. Déjame solo.
Creo que podré lograr
angustia tal
que mis pulsos se romperán."

Esta es la devoción de la vida moracal que tiene mil luces y mil oscuridades, que está llena de imágenes nuevas y raras y abre un mundo antiguo y nuevo.

El tono de la segunda parte, "de los que peregrinan" (Von der Pilgerschaft) es otro. No tan recóndito, no tan sublimemente doloroso. Es el canto de todos que emprenden un camino, que se encuentran en búsqueda, que conocen su existencia. Todo el paisaje toma parte en esta peregrinación. El paisaje es para Rilke estado del ánimo, expresión de las almas que yerran y que encuentran. En este paisaje huyen los árboles y forman arboledas que cablagan; los árboles tienen sangre que desciende después del verano y cae dentro de El. Todos buscan, los mismos puertos, todo el paisaje de las ciudades, vidrio roto, una casa después del incendio. Es casi imposible extraer las imágenes aisladamente. Su sentido está en la

unión, esa unión precisa, definida y orgánica que tienen todas estas figuras.

El tercer tomo, "el libro de la pobreza y de la muerte", es la más íntima humildad existente. Expresión ante todo lo pobre y triste, ante la muerte que es diferente, individual, en cada ser. Este tema de la muerte individual ya aparece en sus "Anotaciones de Malte Laurids Brigge". Es una muerte que tiene vida propia y que debe tomar su figura individual dentro del hombre para honrar lo que hay de fervoroso, de verdaderamente puro en él; el hombre pobre, por ser tan pobre está tan cerca de Dios. Y la muerte debe ser así para que no muera el ser, para que no se acerque a la nada. Porque el morir una muerte que no es nuestra, hace "extraño y pesado" (46) el morir porque no hemos dejado madurar nuestra propia muerte. Esta es la extraña imagen del fin de la vida. Ser independiente que crece dentro del hombre y debiera madurar para ser dulce y no quedar dentro del hombre como un "fruto verde". (47) Son los que no permiten a su alma el ser. Este es tal vez el sentido de tal crueldad. Y de allí nace el terror.

Así es la esotérica del libro más fervoroso, más pleno de fuerza que ha escrito Rilke. Todo ello está circundado por un deseo y un sentimiento. El sentir lo divino, el meditarlo y el expresarlo. Y lo más extraordinario es el tono en que se logra:

En cambio, en el "libro de las estampas" la logrado expresar amor eterno por figuras dotadas de extraordinario ritmo. "Las Voces". Nueve piezas con una poesía de introducción. Son las criaturas pobres, enfermas, a las que dedica Rilke estos versos. Su alma ha penetrado dentro de este mendigo, aquel ciego, el ebrio, el suicida, la viuda, la huérfana, el idiota, el enano, el leproso y después los surtidores, el lector y el observador.

También en estas figuras conmovedoras el eterno esoterismo de Rilke. La hoja de introducción y los versos del "observador" (a manera de epílogo), todo lo dice, y revela el profundo amor que Dios y sus leyes tienen por la pobre criatura sellada. Los primeros versos son un lenitivo ante la terrible miseria de aquellos que no pueden quedarse con ella, que tienen que decirla, revelarla, cantarla; y son canciones buenas y complacen a Dios; están cerca de su corazón, mientras que los coros de los niños castrados molestan al oído divino.

Después que hayan desfilado todas estas figuras débiles, dotadas de extraña fuerza, ya no viene el lenitivo, el consuelo. Después de sufrimiento humano tal, no tendría sentido tal palabra. Ahora aparece el último de los grandes sentimientos religiosos: humildad gigantesca:

"Was wir besiegen ist das Kleine,
und der Erfolg selbst macht uns klein.
Das Ewige und Ungemeine
will nicht von uns gebogen sein.
Das ist der Engel, der den Ringern
des alten Testaments erschien;
wenn seiner Widersacher Sehnen
im Kampfe sich metallen dehnen,
fühlt er sie unter seinen Fingern
wie Saiten tiefer Melodien.

Wen dieser Engel überwand,
welcher so oft auf Kampf verzichtet,
der geht gerecht und aufgerichtet
und gross aus jener harten Hand,
die sich, wie formend, an ihn schmiegte.
Die Siege laden ihn nicht ein.
Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte
von immer Grösserem zu sein." (48)

"Lo que vencemos es lo pequeño
y el mismo triunfo nos empequeñece;
pues lo eterno y lo imponderable
no quiere ser doblado por nosotros.
Está el ángel quien apareció
a los que lucharon en el Viejo Testamento;
cuando los tendones de sus adversarios
en lucha se dilatan con calidad metálica,
los siente bajo de sus dedos
como cuerdas de profunda melodía.

"Y aquél que superado por el ángel
quien tantas veces desistió de lucha;
aquél caminará justo y erguido
y saldrá grande de aquella mano dura,
estrechamente se abraza de él, formándolo...
Las victorias no lo invitan.
Su crecer consiste en ser vencido
hondamente siempre por algo superior."

Es el canto de las voces que lo preceden, corroborado también en la "carta del joven trabajador".

"Pero en mi intimidad sé que la sumisión lleva más allá que la sublevación; avergüenza a lo que es el apoderamiento y contribuye de manera indecible a la glorificación del poder verdadero." (49)

El indecible ritmo de las ocho hojas y una introducción, llamadas "de una noche de tempestad", tiene asimismo extraordinaria fuerza para transmitirnos la conciencia de una eternidad que se mira a

sí misma. Pero no olvidemos que en Rilke es tal sentimiento el que produjo este ritmo. Nació en él conciencia de un ritmo cósmico, divino, y encontró su eco en la naturaleza y en su alma.

Esta noche que se "mueve con la tormenta que crece" (50) se abre y dilata de manera tan indecible que todo ser pierde su individualidad hasta entonces tenida, y gana otra, llena de significado, porque se acuerda de su procedencia elemental y tan grande;

"Die Lampen stammeln und wissen nicht:
lügen wir Licht?
Ist die Nacht die einzige Wirklichkeit
seit Jahrtausenden..." (51)

"Lámparas tartamudean, ignoran
¿mentimos nuestra luz?
Es la noche la única realidad,
milenarios ha..."

Esta noche de tormenta es como eternidad que se comba sobre nosotros que ya hemos perdido nuestros sentidos todos; sólo respiramos con la eternidad, entendemos, y sin decir, hablamos sin sentir; sólo está la luz dentro de nosotros y el infinito vibrante habla consigo solamente. Esta es la "noche de tempestad" (Sturmnacht) de Rilke, canto al infinito. Habla del incendio en la ópera, de su pequeña hermana muerta de los moribundos, de las ciudades que se inundan en tormenta y parecen tener mil banderas; los presidiarios, los que caminan con risas quedas por los sueños malignos de sus carceleros, los futuros seres que caminan por las calles; corazones de los muertos nobles y aquellos que jamás podrán sanar. Estas son las figuras de la noche y éste su significado.

Hay otro poema, "noche de tormenta" (Sturmnacht). Ha sido descubierto después de los cuadros anteriores y es corroboración de lo anteriormente intuído. Aparece Dios mismo, triste y desesperado ante la noche que mató al día, otoñal y débil; dejó caer sus alas pesadas y negras de buitre sobre el día y engullía su alma. Y el dolor de Dios se volvió furor "arrancó el soplo de su palabra las nubes de las lunas" (52) y vió a todos los mundos que había creado y lloró "como niño" (52) cuando pensó no poder alcanzar con su hálito al mundo; y finalmente, despierta la pequeña llama, "pequeñísima llama" que "vela en oscuridad aterciopelada junto a la cuna de un niño"; (52) la despierta con la voz de la tormenta y

"Da regt sich die Welt. Von den Hängen hebt
scheu sich die Nacht vor dem siegenden Scheine.
Es lächelt der Gott; er weiss nur das Eine:
Sie lebt! (53)

"El mundo se mueve, tímidamente
se levanta la noche de la pendiente
y ante esta claridad vencedora
sonríe el Dios, él sabe -
vive ahora!"

No obstante la extraordinaria perfección que logró Rilke en esta poesía, su arte tuvo un desarrollo aún mayor en cuanto a su interior. La forma estaba concluída: no cabe más hermosura melódica, rítmica y tonal; pero el pensamiento se levanta a clásica excelsitud en los "sonetos a Orfeo" y las "elegías de Duino".

Todo ello se anuncia en los desgarradores cuadros de las "anotaciones de Malte Laurids Brigge". Es un reconocer pleno de la realidad terrible de los días en París del danés Malte; y al lado de ésta, los recuerdos visionarios de la niñez del protagonista que parecen transparentar las crueles realidades. Pero Rilke tiene marcado en su espíritu, con metal candente, aquella suprema ley del artista: amar el enigma de las realidades, de las leyes divinas; amarlos y levantarlos con el corazón lleno de voluntad. Es su caso el del poeta hermético en quien el mundo externo se ha vuelto experiencia personalísima, abstraída de toda forma tradicional, vivida intensamente por medio de los sentidos hipersensibles del poeta: cuando éste sufrió aquella crisis de su vida y ya no pudo soportar al mundo externo que lo invadía hasta la destrucción, huyó del último recurso, el suicidio, y se fue a una ciudad llena de atmósfera hermética, aislada: fue a Toledo en donde encontró la centralización de su individualidad y la tranquilidad serena, corroborada por la mística del Greco. Allí su posición hermética se reforzó nuevamente, después de que el poeta se había perdido dentro de los fenómenos externos. La angustia de su vida, el temor ante sus expresiones lo había movido arrojar-se con toda su sensibilidad dentro de ellos. Era una fuga desesperada ante sí mismo, ante el terror de la muerte que veía en todos lados y que se volvió enfermedad. En el recogimiento de aquella ciudad maravillosa y la mística serenidad de sus partes, esta alma que revoloteaba como pájaro aterrado ante los límites de un ámbito en el que choca contra la dureza de los muros, se

recogió nuevamente con la amplitud del cielo y la tierra toledanas y sus extraordinarios puentes y edificios. Y entonces las desesperadas figuras diluídas y fantasmagóricas de sus "Anotaciones de Walte Laurids Brigge" se trocaron en figuras depuradas y místicas. Después de la búsqueda y después de llegar casi a la aniquilación, el poeta se recobró y reafirmó vigorosamente su tendencia inicial del hermetismo. A esto siguió el silencio. Silencio del que se recoge y da a luz un alma sanada. Fueron los años del '14 al otoño del '18 cuando el poeta sufría lo que él mismo designaba con "sécheresse d'ame" (54). Fue a manera del silencio terrible que nos mueve como un vaticinio. El cuadro aterrador de un incendio:

"Estos son los sonidos. Pero hay algo aquí que es más terrible: el silencio. Creo que en los incendios grandes aparece algunas veces tal momento de extrema suspensión; bajan los chorros de agua, los bomberos ya no trepan, nadie se mueve. De arriba, silenciosamente, se adelanta una negra cornisa, y un muro alto, atrás del cual salta el fuego, se inclina, mudo. Todo está en pie, con los hombros levantados, contraídas las caras arriba de los ojos, en espera del terrible golpe. Así es el silencio aquí." (55)

¿Y qué vino después del silencio envolvedor del espíritu de Rainer Maria Rilke? Claridad suprema; serenidad, melancólica serenidad, sí. Pero ante todo esta serenidad casi alegre de sus sonetos.

Y siempre presente lo que ha fundamentado toda la obra anterior. Pero ya no la extremada humildad del "libro de horas"; tampoco la videncia horrorífica del "libro de las estampas"; no la gracia dulce de los "poemas tempranos" y de las "canciones de las doncellas a la virgen".

Ahora los himnos grandes, potentes a Orfeo. Rayos de sol que invaden, envuelven a la divinidad y a su creación. Nos invita no temer el dolor, pues la pesadumbre debe regresarse a la tierra y su peso, peso de sus "montañas" y sus "mares". (56) Llega Orfeo para enaltecer, ensalzarlo todo; su corazón, fuente inagotable de vino no lo hace enmudecer jamás ante el polvo. El "ejemplo divino" (56) hace de todo un viñedo, una uva y ha vencido a la muerte misma. Aún dentro, muy "dentro de las puertas de los fenecidos, sostiene el plato lleno de frutos de gloria". (56)

Tal es el contenido del séptimo soneto. Simboliza los 29 sonetos que agrupan antes y después del mismo.

Para él, canto no debe ya ser expresión de un corazón lleno

de sentimientos hacia la vida; cuando el canto contiene verdad debe ser un "hálito de la nada" y "soplo dentro de Dios". "Un viento". (57) (Soneto III)

Oímos a un Rilke, después de infinitas luchas y de terrible vivir las penas y pasiones de la humanidad entera. Un Rilke cuyo oído se ha aguzado de tal manera que para siempre jamás escucha los pasos diamantinos de la divinidad. Parece que el tiempo y el espacio han desaparecido. El ala del cantor se ha elevado por encima de ellos. Este fue siempre el anhelo del poeta y se logró en los sonetos. Se condensan estos últimos pensamientos en el soneto 27; pregunta lleno de asombro ¿si en realidad existe la destrucción del tiempo? El corazón que pertenece a los dioses no puede romperse; lo perecedero pasa por el que sabe la verdad, como humo solamente, pues su existencia es como un "hábito" de lo divino. (58)

Corroboración de semejante sentimiento es el último de la sarta de perlas que son sus sonetos. Es el soneto 29. Orfeo, olvidado por lo que es terrenal dirá a la tierra tranquila "fluyo" y al agua rápida "soy". (59)

Los sonetos a Orfeo son como el canto de los bienaventurados en los Campos Elíseos y ha tenido que sentir, antes de llegar a la bienaventuranza, el terror religioso, la postración ante la supremacía de los ángeles que son las melodías sublimes de las Elegías de Duino que son pregunta y búsqueda todavía.

MICHELANGELO

Y ahora un grande, un hombre que formó en piedra, en pintura y en el ritmo de los versos un mundo entero: Miguel Angel. Para este constructor de mundos fue Dios una potencia no alcanzada, un amor impaciente, de tartamudeo, de odio amoroso. Pero en el fondo fue su Dios imprescindible, oh, tan necesario para dar equilibrio a un genio de vuelo y fuerza gigantescos, de voluntad entre mezquina e imponderable. Aquel Dios que algunas veces tan sólo invocó para desahogar su desesperación, a quien otras veces dirigió largos pensamientos de quien está próxima a caer en el abismo.

Aquí el tema esotérico es corroboración del conflicto humano; de allí su potente vitalidad. Aquí se trata de expresión del esoterismo en estado trascendental a diferencia del trascendente. Es camino de lucha por el conocimiento de la verdad divina. En sus poesías no se expresa el hombre que ha encontrado lenitivo y serenidad ante la maravilla de las experiencias del espíritu que está en el reposo, recibido por el saber de las verdades eternas. ¿Cuál es la índole y el significado de esta experiencia esotérica? Para descubrirlo habrá que forjar los conceptos correspondientes al estado vital de Miguel Angel.

Está envuelto el tema esotérico en fuerte ira ante la vulgaridad y sandez del mundo; es la ira del hombre mal avenido que sentía estar muy cerca de Dios y con todo era retorcido por todos los dolores del infierno que la vida era para él en tantas épocas.

Su conocimiento de Dios, tal como aparece en los sonetos, fue trascendental, o sea, de este lado, antes de la experiencia. El poeta lírico no pudo llegar más allá de lo trascendental. No tocó el campo de la experiencia plena y la tranquilidad que sigue a este lindero de la búsqueda humana. El camino, entonces, está trunco. Se restringe a la búsqueda sin llegar al encuentro. No tocó el campo de lo trascendente en su poesía; sí en su obra escultórica. Pero hablemos de la poesía. Para él, para quien como Romain Rolland apunta en su introducción a la biografía, no significa nada la victoria, no la desea y la alcanza, vencido por el vencimiento, para él vale aquella palabra de Rilke quien tan hondamente lo comprendió y amó: nuestra grandeza está en dejarnos vencer siempre por algo mayor; pues la victoria nos empobrece.

Y así Miguel Angel, con impaciencia infantil no acaba de

comprender a aquel grande y sus raros designios. Muchas veces siente su alma en pena y llora por ella y por el Dios a quien esta alma parece haber perdido en la turbulenta vida. Y ante la mentira de ella ruega a Dios mostrar por fin su mano. Este es tema del soneto 35.

"Di morte certo, man non gía dell'ora, ..." (76)

¿Porqué tanta luz, si la muerte arrebató el alma para siempre en el estado en que la encuentra? Esta es la pregunta febril, triste, del artista; ya siente alejarse el brazo divino y teme perder la inmortalidad, la fuerza del alma, toda esperanza, si no acude pronto la palabra divina. Así es cómo se desenvuelve el tema esotérico en Miguel Angel. Siempre en contraposición del mundo terrenal. Siempre la grandiosidad impasible ante la mezquindad del alma. Esta es la condición mencionada y ella da pocos matices. Lucha y oposición aminoran comprensión. La impaciencia no permite amplitud, y el genio tan solo utilizó la poesía, por un lado, como juego amable y necesario que era la música de la poesía, y por otro lado, como desahogo de sus estados de ánimo.

Por eso y por el genio de su autor tiene una cualidad especialmente interesante: lo patético, en casos, grandilocuente.

Es el que de la nada creó el tiempo

"Colui che fece, e non di cosa alcuna
il tempo, che non era anzi a nessuno,
....." (61)

Cuando el artista siente desolación acude a su Dios; en los sonetos, acude a El como quien quiere despertar de un letargo, a un ser fuerte del que necesita. Pero existen otros aspectos del alma ante Dios. ¿No es la humildad, la negación del arte y de la fantasía ante Cristo crucificado, como los Cristos de indecible ternura de inmenso amor, que esculpió Miguel Angel?

Con toda sencillez y claridad lo dice en el terceto último de aquel soneto que tradujo Rilke:

"Malen und Bilden stillt jetzt längst nicht mehr
die Seele, jener Liebe zugekehrt
die offen uns am Kreuz die Arme bot." (62)

"Pintar, formar, ha mucho que no mitiga
al alma que se inclina a aquel amor
que abierto en la cruz ofreció sus brazos."

Aquí, ante el crucificado, se inclina Miguel Angel. Ante Dios mismo siente demasiado terror lejano. En el mismo soneto nos habla

de las cuentas duras que a nadie se perdonan cuando llega al "puerto de todos". Así que existe una contraposición aún dentro del mismo tema esotérico. Amor del crucificado - impasible justicia de Dios, se reúnen en estos versos. Uno y otro contra el mundo del vanidoso hombre. Y en este reconocer de la vanidad está encerrado un indecible rencor ante la fuerza grandiosa que no permite al humano más que conocer su propia calidad endeble y mezquina. Invade pusilanimidad al que tal constelación de las fuerzas siente, al que fue el primero con derecho de reconocerla por la fuerza gigantesca, por la grandeza que él mismo encerraba. Esta le dio un derecho y un dolor ante el invencible, inconmensurable. Su alma se encuentra angustiada. "La que antes renacía con facilidad de la nada". "di nulla creata" (63), ahora con dificultad encuentra a su Dios. Desea un retorno lleno de claridad y teme haberlo perdido.

En ocasiones esta tristeza se vuelve duda, duda si Dios puede ser tan misericordioso de perdonar los últimos pecados, ya cerca de la muerte. Le parece una esperanza demasiado audaz, un deseo demasiado grande; sólo la sangre del Redentor nuevamente es la que le da esperanza. Así el tema del soneto 33. Es tan grande el escepticismo ante su propia alma que piensa, sólo en el dolor es venerado Dios, en la vida fácil y feliz se le olvida. Quisiera con el corazón que repentinamente encuentra fervorosamente a su Dios, entrar al cielo, cuando su alma se siente fuerte, antes que vuelva a caer en el olvido. Esta, su petición y esta la idea central del soneto 34.

La misma sensación es más profunda, más sentida en el soneto 30. Nuevamente el ruego de acercarle el camino al cielo. El hombre que tan desesperadamente luchaba con el tiempo y sus tareas desmesuradas, rogaba en momentos a Dios, de permitirle entrar ya en la Gloria, de permitirle odiar la belleza, todos los valores del mundo, ya que éste tan sólo le robaba la fé y por la gracia de Dios sentía caerle aún más en el pecado.

Es el soneto de un alma en tormenta y es uno de los más logrados en su formulación clara y entera:

"Le favole del mondo m'hanno tolto
il tempo dato a contemplare Iddio,
né sol le grazie sue poste in oblio
ma con lor, piú che senza, a peccar volto."

(64)

"Las fábulas del mundo ma han robado
el tiempo, por Dios dado a contemplarlo.
No solo ya su gracia he olvidado
más he pecado ahora por tenerla."

Pero verdaderamente desgarradora se vuelve la plegaria a Dios,
a su Dios con el que parece hablar siempre cara a cara, en el so-
neto II.

"Come puó esser, ch'io non sia piú mio?
O Dio, o Dio, o Dio!
Chi m'ha tolto a me stesso,
ch'a me fosse piú presso,
o piú di me potesse, che poss'io?"

O Dio, o Dio, o Dio!
Come mi passa il core
Chi non par che mi tocchi?
Che cosa é questo, Amore,
ch'al core entra per gli occhi,
per poco spazio dentro par che cresca
e s'avvien che trabocchi?" (65)

"¿Cómo podrá ser que ya no soy mío?
Oh Dios, oh Dios, oh Dios!
¿Quién me ha arrebatado de mí mismo
quién, estando más cerca de mí puede
más sobre mí de lo que yo podría?"

Oh Dios, oh Dios, oh Dios!
¿Quién me traspasa el corazón
sin nunca haberme tocado?
¿Que cosa es ésta, amor,
que a mi corazón penetra
tan sigilosamente en espacio y secreto,
y así lo hace derramarse?"

Este es uno de los pocos sonetos con vislumbre mística. En un hombre tan lleno de actividad desesperada es la forma místico-poética tal vez la más sorprendente. Pero tan sólo de momento. Este sentimiento había sido arrojado ya sobre las sonrisas de sus "Pietá" y de sus Cristos crucificados. Está oculto en el ojo de Moisés, penetró en la piedra y allí se esparció. Mas ahora aparece en la poesía y tan sólo es sentimiento torturado, inquietud de amor divino que le oprime, pues, ningún sentimiento parecía podersele acercar sin la agonía; de lo que más humano posee Miguel Angel, lo tiene este soneto y como es el que más lleno de sugerencias se encuentra, es también el más poético en el enunciado sentido de la palabra. Aquí está ya "el retorno" antes de la muerte. El retorno que con ojos cegados de lágrimas parece buscar el poeta cada vez que de él hable, ya sea retorno antes de la muerte o

retorno después de ella, cargado de pecados y de temores.

Es triste el esoterismo de Miguel Angel, contiene una calidad negativa de un alma que se retuerce en un cuerpo que la atormenta. El tema esotérico encuentra otro camino más. El hombre del Renacimiento se vale de él para enaltecer el sentimiento humano que más se acercó al sentir de lo divino.

Para Miguel Angel el amor para otros seres, muchas veces profundizó su amor hacia lo divino. Y esta difícil conjunción de sentimientos la expresó en sus poesías.

El valor y la belleza del tema esotérico no se extraen exclusivamente del conflicto y de la lucha. Tan sólo se puede afirmar que éstos le dan cierta monumentalidad, como se apuntó anteriormente: las contraposiciones y los dolores, al mitigarse en el corazón del artista, produjeron un cuadro nuevo del amor divino, un cuadro que por la rareza de su calidad nos parece más conmovedor ante la lucha del titán. Su amor al prójimo, al ser enaltecido, da conciencia nueva del Dios y su presencia.

En su soneto 4, su espíritu encuentra inquieta la eternidad misma, la encuentra en el alma que está en el fondo de toda belleza. Amor contesta así al interlocutor quien duda si ha encontrado al fin la verdad en la belleza. La belleza está en el alma que la irradia, y es ésta la que ve el artista. ¿Cabe mayor y más clara afirmación que de la calidad esotérica hace el artista ante la obra? Es corroboración evidente de la participación de lo divino en la obra artística, pues en la belleza del alma se diviniza la belleza externa y dentro del alma se acercó a su igual: a la eternidad. "Pues lo eterno eternamente busca a su igual." (65)

Tenemos aquí una explicación de la procedencia del hálito de belleza divina en la obra, ya sea poética, ya sea escultórica. Al menos así en opinión del artista, y nosotros no podemos más que doblegarnos humildemente ante tal opinión excelsa. En última instancia hay la misma convicción en estas palabras que ya sostuvo Rainer Maria Rilke cuando encuentra el nacimiento de la obra artística en el nacimiento de la experiencia de la presencia divina o sea, la experiencia mística.

"La beltá che tu vedi é ben da quella,
ma cresce, poi ch'a miglior loco sale,
se per gli occhi mortali all'alma corre.
Quivi si fa divina, onesta e bella,

com'a sé simil vuol cosa immortale.
Questa e non quella a gli occhi tuoi precorre."
(66)

"Bien será su belleza la que veías
mas crece, si buscando mejor morada,
busca el camino por el ojo hacia el alma
y allá se vuelve divina, virtuosa y bella
pues a su igual busca siempre lo eterno
y esta belleza, no aquélla es la que miras."

Lo divino es reconocido en lo humano mismo, y amor se justifica ante Dios mismo, ya que la paz "emana como fuente de Dios mismo" (66a) de la amada. Amor puro ya sabe del paraíso en tierra. Ideas que todas ellas cantan la armonía en el ser humano y reconocen calidad divina al espíritu del hombre; esto, por supuesto, es pensamiento místico velado por el sentimiento amoroso, exaltado por el artista. Tal el tema del soneto 9.

"Qual fiú giusta cagion dell'amart'io
e che dar gloria a quella eterna pace,
onde pende il divino, che di te piace,
e ch'ogni cor gentil fa casto e pio?" (67)

"¿Cantar aquella eterna paz en ti
fuente divina, que tan feliz
toca el corazón noble y lo acendra?"

Amor llega a darle sensación de eternidad en el soneto 19, cuando el artista confiese encontrar en el ser amado "la vida Toda" (68), mientras que en su propia alma tan sólo está la muerte cuando no mira a aquélla. Nuevamente el pensamiento de libertad para la felicidad del alma, un alma que por medio del ser amado es capaz de ver a Dios.

Este soneto es también interesante por revelarnos una sensación similar a la de Rilke: deseo de salir del tiempo, de ser eterno. Y dicha sensación logra tan sólo amor, raro efecto, ya que las obras inmortales de Miguel Angel parecen tan sólo darle conciencia de su propia mortalidad, pues crecen muy arriba de su propio corazón. La inmortalidad de esa piedra le hace sentir con doble fuerza la mortalidad de su carne. No es consuelo sino que eterna espina en la carne:

"In me la morte, in te la vita mia.
Tu distingui e concedi e parti il tempo;
quanto vuo, breve e lungo é il vivir mio.
Felice son nella tua cortesia.
Beata l'alma, ove non corre il tempo,
per te s'è fatta a contemplare Dio." (69)

"En mí la muerte, en ti la vida mía.
Sólo tú ves, concedes, partes el tiempo;
largo o breve es mi vivir según tu disponer.

"Feliz vivo y dentro de la bondad tuya
beatitud del alma la que no ata el tiempo,
por ti le es dado contemplar a Dios."

Pero para el espíritu contradictorio de Miguel Angel aun los sentimientos más cercanos a su corazón y más reconocidos por su alma tienen que dar pábulo a su desesperación y negatividad del alma. No es suficientemente grande el sentimiento como en tierra se vive. Y lleva a oposición y a lucha la armonía misma del amor humano. Pregunte entonces a los ángeles si también tienen que sufrir por estos sentimientos y encuentra la respuesta del amor eterno y tranquilo de los ángeles, amantes y lejos del tiempo:

"La nostra eterna quiete
fuor d'ogni tempo í priva
d'invidia amando l'angosciosi pianti." (70)

"Libres de envidia y de angustiosos lloros."

Vida empequeñece entonces aún a este sentimiento noble, es demasiado pequeña, demasiado angustiosa para el artista que quisiera salirse de cuanto en vida ata a la voluntad y al sentimiento. Nuevamente se encuentra ante el conflicto y el sentimiento esotérico no es lenitivo sino amargura, conciencia de lo imposible.

Aquí se manifestó en la obra poética de Miguel Angel esta vida de tortura. Un gigante que se arrojó contra los planetas y así no pudo extraer dulzura de ellos, eran enemigos para quien los amaba.

Eran espejo de belleza divina en el que no se alcanzaba a ver. De allí la brevedad de la obra esotérico-poética.

SAN JUAN DE LA CRUZ.

En ningún caso, tal vez, se podrá decir con más razón que "mucho hay de lo que se confina a la mera estilística que pertenece a otros campos afines".(70a) Asimismo quisiera citar aquel otro pensamiento:

"En la esfera del pensamiento existen estilos que corresponden a los estilos establecidos por las formas artísticas. De los primeros dependen los segundos..." (71)

El tema místico, tal como aparece en San Juan de la Cruz es un tema universal y ha corrido por muchas mentes creadoras. Las figuras simbólicas que usa el Santo se encuentran en otros poetas, como en el mismo Garcilaso de la Vega y su poesía amorosa. Pero ahora, en San Juan de la Cruz aparece una constelación diferente, personal, de estos elementos, nacida de una fuerza creadora individualísima y lanzada con una intención estética casi insondable. En San Juan de la Cruz existe la experiencia trascendental y trascendente; esto le da calidad de asceta y místico a la vez.

Esta breve consideración de lo trascendental se hará muy aparte del contenido esotérico, el cual aparecerá inmediatamente después.

En el campo de lo trascendental el poeta experimenta o sea, el asceta vive sus experiencias y determina las condiciones que producen tales experiencias. Es la vida del santo que busca la unión mística. Es lo que en San Buenaventura fue el estar "sobre el camino de Dios". (72)

Aquí obra la sensibilidad. La experiencia es entonces la meta de este paso primero. Al traspasar la experiencia habida (trecho caminado por el asceta), entra al campo de lo trascendente, por fuerzas que se encuentran más allá de la sensibilidad, fuerza del espíritu ya. Lo anterior ha sido el estudio, lo posterior es la consideración de lo experimentado. Se busca ahora la sustancia y el significado de la experiencia. Es el estado que describe San Juan de la Cruz en sus "coplas".

"Tras un amoroso lance
Y no de esperanza falto,
Subí tan alto, tan alto,
Que le di a la caza alcance." (73)

Es en este punto donde en el caso del Santo se adentra nuestro entendimiento al campo místico. Esto no indica que al dar los pasos de lo trascendental a lo trascendente el poeta llegue

necesariamente a la mística. La búsqueda de las verdades eternas tiene variadas soluciones. Depende de la índole del personaje a cuál encuentro llegue su espíritu.

Alguno que está en este camino encontrará la solución en campo metafísico. Otro podrá llegar por camino ascético a una solución que es puramente un estado de ánimo y no llega a manifestarse ya, como sucede en los pensadores orientales cuyas conclusiones que siguen a la búsqueda de la verdad son tan sencillas y uniformes que provocan quietud que se parece al dormir. Mas la configuración individual del Santo lo llevó precisamente a este campo, al místico, y desde el mismo se virtió tal experiencia a la segunda forma. Se convirtió en valor literario. Y en este punto hay que retraer la vista del extremo que es el tema esotérico, la búsqueda de Dios y la unión con él, y volverla sobre el que se encuentra del otro extremo, el poeta mismo, pues en él se verifica el estado de fusión místico-poética.

Por lo anteriormente expuesto se entiende que no es la experiencia mística la que precede al "estado" poético, productor de la poesía; vive una experiencia dentro de la otra y cuando llega al campo verbal, está dotada de aquella sugerencia creadora, en camino de nuevas evoluciones que distingue a San Juan de la Cruz tan hondamente de otros poetas que se valían de figuras, contenido semejantes, sin lograr la excelsitud del Santo. Si nó, obsérvense los versos de Sebastián de Córdoba en sus glosas a lo divino:

"Allí estaba una fuente clara y pura
que como de cristal resplandecía
y al parecer mostraba gran hondura.
Allí, como en espejo, parecía
una diversa historia varia,
puesto que yo miraba y no entendía." (74)

Y los versos correspondientes de San Juan de la Cruz:

"Oh cristalina fuente,
Si en esos tus semblantes plateados
Formases de repente
Los ojos deseados
Que tengo en mis entrañas dibujados!
Apártalos, Amado,
Que voy de vuelo." (75)

No es tan sólo muy más feliz el cuadro que San Juan de la Cruz pinta, sino que está dotado de calidad más honda, el tema esotérico aparece con más potencia y más plausible. Entonces es el tema esotérico mismo el que, por su más verdadera presencia da un valor

literario igualmente mayor. Sea cual fuere la causa, que en buscar causas no se obtiene ningún conocimiento mayor de la materia; es un hecho que el tema esotérico-místico palpita más fuerte en San Juan de la Cruz. Hay más: si buscamos la fuente de esta "fuente", en Garcilaso, vemos cómo el contenido afectivo del pasaje de San Juan da fuerza mayor a su poema:

"Y en medio aquesta fuente clara y pura,
que como de cristal resplandecía,
mostrando abiertamente su hondura,
el arena, que de oro parecía,
de blancas pedrezuelas variada,
por do manaba el agua, se bullía." (76)

Los tres ejemplos citados prueban, por lo tanto, dos aspectos importantes del estudio: primero, que la estilística está ya íntimamente unida al tema, dentro del campo del pensamiento. Que el valor afectivo del tema esotérico aumenta poderosamente la fuerza sugerente de cualquier cuadro descriptivo. Introduce el símbolo y la alegoría en la obra y la llena de posibilidades de sentido.

Cierto es que también en Garcilaso la parte mencionada tiene un valor afectivo, el amoroso. Pero está situado al lado de la fuente. La fuente misma existe de manera real, no se ha hecho símbolo. La abstracción completa del mundo real, tal como lo presenta San Juan de la Cruz, es lo que da la enorme fuerza insinuadora.

Y aun reconociendo el fondo amoroso en el otro poeta, puede afirmarse que el fondo esotérico lleva la mayor carga de sugerencia por referirse a un sentimiento más vago, menos conocido, menos descriptible, que es el sentimiento místico, a diferencia del amoroso. Falta el entronque real que al sentimiento amoroso da también en la poesía un fuerte entronque con lo concreto. La mística en lo particular, el tema esotérico en lo general, no poseen tal enlace concreto. Se encuentra tan desligado de la realidad y sus formas que puede entrar en cualquiera de ellas y ni siquiera es cosa segura que el sentimiento de amor terreno sea el mejor parangón, ya que, por la sólo aparente semejanza conduce sobre camino más incierto.

Una de las diferencias esenciales ya ha sido marcada sutilmente por Rilke, cuando dice que Dios recibe constantemente nuestro amor sin dar el suyo para hacer obrar a nuestro corazón con toda su fuerza de la que es capaz, alejándose y atrayéndonos constantemente. Este símil, con todo, no debe ser tomado al pie de la letra, es tan solo un símil que descubre un aspecto esencial del amor místico que

va de lo finito a lo infinito. Y es también esta calidad infinita la que hace tan vago y tan apasionante el tema místico para quien lo siente y lo sabe expresar poéticamente.

Por eso mismo la estética esotérica tiene variaciones tan insondables y difícilmente agotables, pero al mismo tiempo tan difíciles para lograr un cuadro claro y verdadero como exponente de la experiencia, ya que fácilmente puede ser equívoco. Tal vez por eso, los autores místicos se han valido por siglos enteros de las mismas imágenes clásicas y puras, de fuente, llama y cordero. Fuente, por su ignorada y profunda procedencia y el constante movimiento de sus aguas; llama por la fuerza, el ardor y el movimiento de consumo del sentimiento místico; cordero por ser símbolo de pureza y humildad de acepción clásica, al mismo tiempo más alegoría que símbolo y por eso perteneciente más al campo de la abstracción intelectual que a la expresión emotiva que dan los símbolos de fuente y fuego. Mas es esencial para el logro del símbolo esotérico; la fuerza emotiva y la claridad del cuadro que se logra. San Juan es innovador también en este sentido.

La emotividad del tema que pertenece al Santo es lograda por muy diversos medios. Por un lado, la fuerza del tono, la dulzura de las cadencias y de los ritmos, los delicados efectos de las palabras y sus sonidos. Todos estos efectos que atacan inmediatamente al sentido por medio del oído y que se introducen al propio espíritu. Por otro lado, la plasticidad de los cuadros, la extraña calidad de algunos y la efigie rara, irreal de otros. Aquí es el ojo interior que recibe el contenido raro y esotérico.

Por último el efecto apasionante de las escuetas-figuras en movimiento, casi del todo desprovistas del sustantivo y con-todo, figuras, ya que su entrelazado movimiento da vida de la más verdadera dentro de un ámbito completamente irrepresentable, sin color, sin forma y que por eso mismo lo contiene todo.

Cuando San Juan utiliza el movimiento, recordamos inmediatamente a otro gran creador del movimiento como medio de expresión: a Goethe. Y lo recordamos para descubrir por las diferencias que dentro de la técnica existen, con más claridad su sentido y su resultado. San Juan, con el movimiento de sus poemas, destruye más y más una realidad para entrar a un mundo de lo más irreal y sutil. Ya ni vale el símil de la luz y de la sombra, del aire y del éter;

es tan terriblemente abstracto que el entendimiento se doblega humildemente y da lugar al sentimiento que piensa para comprender el símbolo.

En Goethe se crea por medio del movimiento algo muy distinto: se crea una realidad, más fuerte y más concreta que la realidad que vive el común ser humano, pues para el poeta todo se condensa, toma fuerza gigantesca, figura tangible.

Y en los extremos de su mundo creado, los dos poetas se tocan; los dos crean la fuerza de su mundo y lo elevan a la poesía pura. Esta es la única afinidad que posiblemente se puede descubrir. Volvamos al Santo y a su mundo de símbolos que conmueven al alma.

El movimiento hecho símbolo: las Coplas del Alma que pena por ver a Dios. Aquí el movimiento todavía se encuentra atado, retiene así al sentimiento, no fluye libremente, no se lo permite su autor que en la contención encuentra religiosidad. Es movimiento atado, trunco, porque expresa estados del "alma que pena", no expresa sus caminos todavía (Por eso usa tanto los infinitivos que casi son ya figuras.):

"Vivo sin vivir en mí
Y de tal manera espero
Que muero porque no muero. (77)

El alma se vuelve sobre sí en eterna búsqueda, figura del círculo, un círculo que adolece la vida del alma.

"En mí yo no vivio ya
Y sin Dios vivir no puedo.
Pues sin El y sin mí quedo,..." (78)

Aquí el círculo se descompone, se vuelve ondulante, inseguro, confuso y el dolor es ya fuerza pasiva.

"Este vivir, ¿qué será?
Mil muertes se me hará,
Pues mi misma vida espero
Muriendo porque no muero." (78a)

En la pregunta el alma parece entrar a la realidad, perder algo de su misterioso camino, pero se retrae inmediatamente en la profundidad de su pena:

"Esta vida que yo vivo
Es privación de vivir
Y así es continuo morir
Hasta que viva contigo." (79)

Vuelve la figura inicial, círculo incierto, atormentador,

que repentinamente se alza en la plegaria imperativa:

"Oye, mi Dios lo que digo,
Que esta vida no la quiero,
Que muero porque no muero." (80)

En la estrofa

"El pez que del agua sale
Aun de alivio no carece,
que la muerte que padece
Al fin la muerte le vale." (81)

Estos versos reciben momentanea dimensión segunda, pero símbolo abstracto, por ser un hecho tan concreto que es imposible aceptar su valor real.

Cae la figura y viene la inicial, más aguzada, más tenue, principalmente por la repitición activa del "que muero porque no muero".

"Cuando me empiezo a aliviar
De verte en el Sacramento,
Háceme más sentimiento
El no te poder gozar.
Todo es para más penar
Y mi mal es tan entero
Que muero porque no muero. 3

Y, si me gozo, Señor,
Con esperanza de verte,
En ver que puedo perderte
Se me dobla mi dolor,
Viviendo en tanto pavor
Y esperando como espero
que muero porque no muero." (82)

La triste figura del "muero porque no muero" es la que da dirección a todas las "coplas del alma". Eterno retorno del círculo, rara vez interrumpido por la interrogación o por la plegaria:

"Oh mi Dios! ¿Cuándo será?
Cuando yo diga de vero:
Vivo ya porque no muero." (83)

Aun esta plegaria va truncada en su principio, contenida con el final de la figura inversa, llena de esperanza afligida.

El movimiento se encuentra en evolución, más desligado ya en las "Coplas Sobre un Extasis de Alta Contemplación".

"Entréme donde no supe
Y quedéme no sabiendo,
Toda ciencia trascendiendo." (84)

Aquí el movimiento está entre contención y evolución. "Entréme y quedéme..." Simboliza tan conmovedoramente el paso tímido, lleno de esperanza del espíritu que se acerca a Dios!

Este sentimiento se ahonda en la siguiente estrofa. Ni siquiera sabe dónde entra este alma

"Yo no supe dónde entraba,
Pero cuando allí me vi,
Sin saber dónde me estaba,
Grandes cosas entendí..." (85)

En lo que sigue, parece que el alma se cierra con orgullo ante el alto conocimiento del que ha podido participar:

"No diré lo que sentí,
Que me quedé no sabiendo,
Toda ciencia trascendiendo." (86)

El orgullo va seguido de la humildad ante la "ciencia" cosa humana que ya no alcanza para explicar aquello que vio el alma... Y es siempre el movimiento el que nos ahonda en la experiencia del alma

"Que me quedé balbuciendo,
Toda ciencia trascendiendo." (87)

Nuevamente, como en el ejemplo poético anterior, sobreviene la contención, el movimiento atajado ante la maravilla divina.

"Estaba tan embebido,
Tan absorto y ajenado,
Que se quedó mi sentido
De todo sentir privado;
Y el espíritu dotado
De un entender no entendiendo,
Toda ciencia trascendiendo." (88)

Pero el alma va hacia el éxtasis, no es ya el alma que "pena por ver a Dios". Pero en el movimiento hacia la deidad hay nuevamente un freno:

"Cuanto más alto se sube
Tanto menos entendía" (89)

Al igual que en las coplas anteriormente transcritas, aparece una sola imagen para interrumpir el movimiento dolido y dar una oculta efigie del espíritu que en el éxtasis busca su alma:

"....Tanto menos entendía
Qué es la tenebrosa nube
Que a la noche esclarecía;
Por eso quien la sabía
Queda siempre no sabiendo,
....." (90)

El movimiento es pausado, mil veces interrumpido por un maravillado, humilde contemplar del alma.

"El que aquí llega de vero
De sí mismo desfallece:

...
Y su ciencia tanto crece
Que se queda no sabiendo,
Toda ciencia trascendiendo." (91)

Más claro, más firme viene el movimiento final; es casi vocativo que contiene una afirmación que le da este carácter principalmente:

"Y, si lo queréis oír,
Consiste esta suma ciencia
En un subido sentir
De la divinal Esencia.
Es obra de su clemencia
Hacer quedar no entendiendo,
Toda ciencia trascendiendo." (92)

El "subido sentir" lleva aquí toda la carga emotiva con su figura en movimiento que se remolda con aquel "Hacer quedar entendiendo, / Toda ciencia trascendiendo." (93)

La melodía contenida y fervorosa de las primeras coplas se vuelve más clara y toma una nota serena cuando el movimiento se une a cuadros raros, cargados del símbolo peculiarísimo que San Juan supo encontrar en el símil de la cetrería. El alma toma mayor fuerza, se llena de extraña serenidad. Aquí el movimiento ya no es pausado, interrumpido; no se ataja ni se vuelve a recoger, en vuelo triunfal, despegado de su terrenal existencia, el alma ha tenido el encuentro con su esposo. Y la altura se logra por singular capacidad de medida. Si fuera el vuelo hacia el infinito, sin figura que diera nivel, no podríamos sentir tanto el movimiento y su altura que se revela precisamente en el "alcance". Esta palabra da un fin y una satisfacción. Es como la estrella que da más sensación de la altura del cielo que el manto impenetrable de la noche. El margen da la altura. El infinito nos pierde y caemos en la nada con él. Pero aquí hay dirección y objeto, hay alcance en aquel vuelo vertiginoso:

"Tras un amoroso lance
Y no de esperanza falto,
Subí tan alto, tan alto,
Que le di a la caza alcance."

Aquí está el trayecto:

"Para que yo alcance diese
A aqueste lance divino,
Tanto volar me convino
Que de vista me perdiese." (94)

Hay un aparente atajo, pero está sólo para reafirmar la fuerza

del alma que venció el trecho y la altura.

"Y, con todo, en este trance,
En el vuelo quedé falto;
Mas el amor fue tan alto
que le di a la caza alcance." (95)

No es el contener penoso; humilde del alma en busca. Es un alegre ascender de ella cuyo "amor fue tan alto" expresión soberanamente original. Es como el vuelo feliz de la alondra que en las mañanas frescas sube inesperadamente al cielo con un rápido revolotear vertical, acompañado de un gorgorito que es un canto del corazón que ya no cabe en sí de felicidad.

Pero este movimiento volador no basta para expresar la felicidad del encuentro. Lo inesperado del mismo requiere un movimiento diferente. La prepara cuidadosamente:

"Cuando más alto subía
Deslumbróseme la vista
Y la más fuerte conquista
En obscuro se hacía;
Mas, por ser de amor el lance,
Di un ciego y obscuro salto
Y fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance." (96)

En la siguiente estrofa el vuelo se torna vertiginoso, encerrado en el secreto del alma que todo lo puede y lo sabe poder:

"Por una extraña manera
Mil vuelos pasé de un vuelo,
Porque esperanza del cielo
Tanto alcanza cuanto espera.
Esperé sólo este lance
Y en esperar no fuí falto,
Pues fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance." (97)

En la última estrofa la experiencia se vuelva más enigmática, más desprovista de realidad que nunca. Contiene una lucha desesperada y una bienaventuranza jamás sospechada. Y es un juego de movimientos el que lo da todo con los extremos que expresa de lo alto y lo bajo:

"Cuando más cerca llegaba
De este lance tan subido,
Tanto más bajo y rendido
Y abatido me hallaba.
Dije: No habrá quien lo alcance
Y abatíme tanto, tanto,
que fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance." (98)

Ya que de cuadros o imágenes se habló cuando se tocó la que se refiere a la cetrería, ahondemos más en la serie de imágenes por las que se manifiesta el pensamiento esotérico de San Juan. La de la caza es seguramente la más extraña y de las más logradas, por lo preciso y claro de su posibilidad y por la hermosura de su colocación.

San Juan supo darnos imágenes variadísimas y no todas tuvieron esta rara calidad escueta, pero sí tuvieron otra, no menos valiosa. El pasaje de la "cristalina fuente" ya se mencionó aunque por otros aspectos por comprobar.

La imaginería de la fuente y sus "semblantes plateados" (99) es inexpressablemente dulce. El movimiento blando y dulce del agua en el que repentinamente aparece la imagen de los "ojos del amado" (100) no puede ser más irreal el símbolo, ni tampoco más delicado. El reflejo de los ojos en los "semblantes" de algo tan inestable como una fuente que al mismo tiempo contiene de manera inconsciente la calidad de profundidad en que se refleja profundidad de una mirada divina. Estas infinitudes que se funden, son multiplicación del sentimiento místico. Lo inconmensurable de dos entidades, al parecer, concretas, pero llenas de sugerencia divina, reproduce el sentimiento místico del Santo con inigualable portento.

Más honda casi y dolorosa es la imagen que aparece con el "fuego".

"Oh lámparas de Fuego
En cuyos resplandores
Las profundas cavernas del sentido
que estaba obscuro y ciego,
Con extraños primores,
Calor y luz dan junto a su querido!" (101)

Llamar "profundas cavernas" al "sentido" es darle muchas cualidades que lo especifican como algo grande, oscuro, recóndito ante la luz del cielo, triste y no tocado por la mano de Dios, lleno de rincones y caminos sinuosos de frialdad. Todo esto fue súbitamente iluminado por las "lámparas de Fuego" del éxtasis místico. No dan tan sólo luz, no son tan sólo lámparas que iluminan el entendimiento triste y abandonado del ser humano, dan más: fuego; esto quiere decir que invaden todas las cavernas enteras, que son capaces de buscar el último rincón triste y que

llenan todo de sustancia divina, pues el fuego es materia que penetra en el símil de la lámpara de fuego, hasta fluye, lleno de materia divina que no es materia. Lo sublime se expresa por lo inestable también aquí. Pero un inestable que se esparce hacia las oscuridades del alma. Destaca aún más por el contraste con la siguiente estrofa:

"Cuán manso y amoroso
Recuerdas en mi seno
Donde secretamente moras
Y en tu aspirar sabroso,
De bien y gloria lleno
Cuán delicadamente me enamoras!" (102)

La densidad de miel que tiene esta última estrofa también se refleja sobre la anterior estrofa, pues da fluir lento y denso también a las "lámparas de fuego" e invade de la misma manera al corazón que escucha las palabras del Santo. Las últimas dos estrofas de la "Subida del Monte Carmelo" son vida nueva dentro del campo de la mística.

Está delicadamente unido una vez más al movimiento, pero es movimiento ténue el que la aviva, movimiento suave.

"El aire del almena
Cuando yo sus cabellos esparcía,
Con su mano serena
En mi cuello hería
Y todos mis sentidos suspendía." (103)

La imagen del aire del almena es del todo una insinuación firme, casi irrepresentable dentro del cuadro místico. Sólo el "cuello" herido por este soplo divino vuelve a darle una mínima parte de solidez. Sea como fuere, todo el conjunto es símbolo de algo que no es expresable. La siguiente estrofa es toda una imagen con un movimiento callado y trunco. Es un sollozo de alegría sublime

"Quedéme y olvidéme,
El rostro recliné sobre el Amado,
Cesó todo y dejéme
Dejando mi cuidado
Entre las azucenas olvidado." (104)

La intención no es de dar una imagen representable para nuestros ojos terrenales. Es imagen que ha de despertar un sentimiento, casi un recuerdo del alma unida a su fuente, del alma que se abandona ante el acogimiento de Dios en Cristo. Es el sentimiento de la última purificación y elevación. Por eso aquel

sollozo. Es la canción del alma que "está desasida... y sobre sí levantada".

"Y así, en su llama sabrosa,
La cual en mí estoy sintiendo,
Aprieta, sin quedar cosa,
Todo me voy consumiendo." (105)

Las imágenes se vuelven más firmes en los Romances, menos temblorosas y menos envueltas en luz insegura. La última estrofa del Romance cuarto da una figura estética, plena del alma en Dios.

"El uno vive en el otro
Así la esposa sería
Que dentro de Dios, absorta,
Vida de Dios viviría." (106)

El peso emotivo está en "absorta" y da la índole completa a esta estrofa y su significado a todo el romance.

Las imágenes del Romance X. El alma da al viento su alegría mundana, pero espera una felicidad mayor:

"Y colgué en los verdes sauces
La música que llevaba.
Poniéndola en esperanza
De aquello que en ti esperaba:
Allí me hirió el amor
Y el corazón me sacaba." (107)

Otra vez sentimiento de amor místico que hace aniquilarse al que ama:

"Estábame en mí muriendo
Y en ti sólo respiraba." (108)

La imagen nuevamente está plena de movimiento aunque solo fuese el movimiento ligero del respirar.

Por último la imagen bella, escultórica de la Canción de Cristo y el Alma. Es difícil decir si la grandeza que encierra es más profunda o más ingenua, el efecto es de encanto lastimero, de dulzura pueril.

Todo el canto del "Pastorcico" es una imaginería lindamente popular. "El gran rato" tiene este sabor ingenuo y especialmente desprovisto de realidad:

"Y al cabo de un gran rato se ha encumbrado
Sobre un árbol do abrió sus brazos bellos
Y muerto se ha quedado, asido de ellos,
El pecho del amor muy lastimado." (109)

Imagen clara y pura no tanto mística como de fervor religioso. La relación de peso es extraña: El mismo pastorcico se ha quedado "asido" de sus propios "brazos bellos". Esta figura da

particular relación y corporeidad a la imagen y esta corporeidad es la que la relaciona con lo popular.

En la poesía lírica es el tono siempre el mayor coadyuvante de la expresión estética y emotiva. San Juan nos ofrece toda poesía con un tono diferente, un tono que nace de la materia misma de cada poema porque el tono está siempre inherente en la idea, como parte que es de su forma, así que vale para este aspecto de la poesía lo anteriormente dicho de fondo y forma. Por la misma razón nace un tono diferente, nuevo, con cada poesía que sostiene, como plato que sostiene el líquido que así recibe su figura momentánea.

En la "Canción de la Glosa Soberana" podemos notar claramente el cambio de tono de estrofa a estrofa. Es un verdadero drama lleno de ascenso y descenso de tono, de cambios repentinos de situación; las primeras tres estrofas están a manera de introducción, de tono callado y retenido, éste último tan frecuentemente empleado por el Santo. En la siguiente estrofa se vuelve triunfal, al mismo tiempo pleno de serenidad feliz.

"Dichosa y venturosa
El alma que a su Dios tiene presente
Oh mil veces dichosa,
Pues bebe de una fuente
Que no se ha de agotar eternamente!" (110)

En la estrofa que sigue conserva el aire triunfal, pero ya otra vez más retenido:

"Oh patria verdadera,
Descenso de las almas que en ti moran
Consolación entera
Adonde ya no lloran
Los justos, mas con gozo a Dios adoran!" (111)

Aquí hay interrupción de la felicidad sublime, pues el alma se acuerda de su vida mundana:

"La vida temporal
Contigo, oh vida eterna! comparada
Es tanto desigual
Que puede ser llamada
No vida sino muerte muy pesada." (112)

El tono sigue con esta dolencia, dolencia más y más profunda en las próximas dos estrofas, por volverse personal y concreta con el tono de súplica que se emplea en las seis estrofas próximas, núcleo del poema entero, presentación de los deseos del alma; y la súplica se vuelve desesperación casi desenfrenada:

"Oh, si tu amor ardiese
Tanto que mis entrañas abrasase!

Oh, si me derritiese!
Oh, si ya me quemase
Y amor mi cuerpo y alma desatase!" (113)

Pero esta desesperación melancólica no puede perdurar. Vuelve al tono de súplica que culmina en

"Tú mandas que te ame:
Y lo estoy deseando,
Mas, señor mío, Tú, ¿hasta cuándo, cuándo?" (114)

Es una de las pocas ocasiones en que la petición del amor de Dios está clara y casi reclamante.

"¿Cuándo has de responderme
Y darme aqueste amor que estoy pidiendo?
Vuelve, Señor, a verme:
Mira que estoy muriendo
Y parece que vas de mí huyendo." (115)

Casi al grado del rencor llega aquí el tono de la estrofa, un rencor triste, humilde, que contiene el temblor del alma en busca. Pero nuevamente nos levanta con su tono más fuerte, en clave mayor que está contenido en las dos penúltimas estrofas:

"Ea, Señor eterno
Dulzura de mi alma y gloria mía;
Ea, bien sempiterno,
Ea, sereno día,
Tu luz, tu amor, tu gracia presto envía." (115)

Es ya la seguridad, el "ea" es un exquisito acorde inicial, de sabor popular; recuerda aquellos cantos sencillos de los pastores de la Edad Media, con sus canciones de cuna en el Nacimiento de Jesucristo.

La última estrofa es única en el declinar del tono que se vuelve más denso para expresar un juramento contenido, firme:

"De Ti si me olvidare,
Mi Dios, mi dulce amor, mi enamorado,
En el olvido pare
Sin que haya en lo creado
Quien de mí, triste, tenga algún cuidado." (115)

Aunque sea intento artificial en su abstracción, estudiemos de algunos poemas los elementos más fuertes de la expresión mística en San Juan de la Cruz: se ha ya hablado del poder de sus imágenes y de su tono. Ambos se encuentran hermosamente unidos juntamente con el ritmo fervoroso y dolido que complementa así la fuerza del sentimiento emitido. Se trata del "Cantar del Alma que se goza de conocer a Dios por Fe."

"que bien sé yo la fuente que mana y corre,
Aunque es de noche.
Aquella eterna fuente está escondida,
Que bien sé yo do tiene su manida,
Aunque es de noche.
Su origen no lo sé pues no le tiene,
Mas sé que todo origen de ella viene,
Aunque es de noche." (116)

Un ritmo verdaderamente embriagador. Es difícil discernir ante este poema y sus cualidades. Tiene un tono somnoliento, un ritmo sugestivo, casi primitivo, de origen, como las antiguas danzas sagradas, cantoras de la fuerza creadora y fecundadora. Es ritmo que no deja ni un solo instante de invadir de religioso terror al que siente su poder místico. Este ritmo se marca aún más por la extraña repetición de sonidos que existe en aquel "aunque es de noche". En sí este verso parece ser expresión honda, casi fatalista del amor místico que sabe ya todo, sin saber nada. Es imposible parangonar dichas estrofas con cualquier otra poesía del Santo, en lo que al ritmo se refiere. Mucho más libre, aclarado por su ritmo cambiante es el de las liras. Tiene este ritmo más serenidad en los pasos con que nos conduce en la Subida del Monte Carmelo a una verdadera cima:

"En una noche obscura
Con ansias en amores inflamada,
Oh dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada." (117)

No obstante el apasionado misticismo, la expectativa del alma, genialmente expresada en estos cinco versos, todo se encuentra más medido, por la repartición armónica, alada de los versos de la lira.

Lo sombrío existe también aquí; pero no se logró por el ritmo extraño del "Cantar del Alma", sino que por la fuerza afectiva de las palabras que son medidas por el ritmo de siete y once sílabas. Es un ritmo que le da tiempo al pensar, convida a la reflexión por lo definitivo de cada verso final, contrabalanceado por el verso segundo.

Una combinación rítmica, altamente propia para la melodía, dulce y fervorosa al mismo tiempo, de los poemas de San Juan. Melodía existe siempre, ya que de poesía lírica se trata; son los altos y bajos de los sonidos de sus palabras, ebrias de amor divino. Melodía es cualidad inherente a todo sentimiento y aparece cuando hay poesía. Fijémonos en cualquier pasaje, ya que se trata

de algo tan general y tan igualmente perfecto en la poesía de San Juan: Asalta al oído con dulzura infinita en el Cántico Espiritual:

"El aspirar del aire,
El canto de la dulce filomena,
El soto y su donaire
En la noche serena
Con llama que consume y no da pena.

que nadie lo miraba,
A mi nada tampoco, parecía,
Y el cerco sosegaba
Y la caballería
A vista de las aguas descendía." (118)

El sentir esotérico se hizo universal, cósmico, en la amplitud de esta melodía que se abre como arco sobre arco en bóveda inmensa, transparente. La transparencia está en las palabras y su contenido; la melodía da el conjunto de tono, ritmo y sonidos; y no menos se hizo penetrable este sentir esotérico por la intención emotiva y espiritual del poema todo que, como sabemos, se presenta con toda su fuerza dentro de los elementos expresivos.

Completamente diferente a la melodía mística de las canciones, glosas, etc. es la que se entona en los Romances. En las cadencias de los versos cortos de ocho sílabas hay firmeza tal que el tono místico se vuelve religiosidad alegre y hogareña. Cariño está en todos ellos; la melodía de las cuartetas así lo permite. Es, con todo, un mundo vasto, fuera de lo humano el que se presenta con tan sencilla melodía. Aquí la palabra precisa y sencilla no quiere los coadyuvantes de la canción mística. Es casi beligerancia religiosa, por su ritmo marcial.

"En el principio moraba,
El Verbo y en Dios vivía.
En quien su felicidad
Infinita poseía."
.....
"El era el mismo principio:
Por eso de él carecía.
El Verbo se llama Hijo,
que del principio nacía." (119)

Entre marcial y cariñosa es la melodía toda de los Romances. Melodía fina pero clara del metro popular.

Un elemento más hay que mencionar. El de los sonidos combinados y el especial efecto de aliteración que logra diferentes estados del ánimo y del pensamiento. Así el sonido de la "v" da toda la firmeza a las palabras del "Esposo" en el "Cántico

Espiritual":

"Vuélvete, paloma,
Que el ciervo vulnerado
Por el otero asoma
Al aire da tu vuelo y fresco toma." (120)

Se podría encontrar infinidad de ejemplos similares y señalar el valor afectivo de cada uno, mas el ejemplo citado ya revela una dirección estética y así baste con la mera enunciación de un elemento más que aparece dentro de la sensibilidad poética de San Juan de la Cruz.

Ya no hace falta hacer hincapié en el campo que ocupa lo esotérico en el Santo. Diríase que es campo único y que su rica imaginaria se dirige siempre a ésta porque está unida muy íntimamente, congénitamente a San Juan de la Cruz.

JOHN MILTON.

Si consideramos al pensador Milton, a las líneas directrices de su pensamiento, podremos maravillarnos cómo su mundo de pensamiento produjo tal poesía, no por su índole, sino a pesar de su índole. Es una prueba más de la independencia y particularidad de lo poético (o facultad artística) en el hombre. La soberanía creadora vence los obstáculos más austeros del pensamiento humano. La mentalidad del puritano Milton daba un rumbo a su pensamiento que pudo haber sido roca en que se estrella el vuelo de un espíritu artístico. El puritanismo pone a la vida y así al pensamiento del hombre sobre camino austeramente moralista y considera vano, hasta pecaminoso, toda acción y todo pensamiento que no se refiera al más estricto deber del hombre y a la acepción férrea de las leyes morales de Dios. Sólo la verdad importa, en busca de ella debe estar la mente humana siempre, es el sentido de su vida y la verdad poética debía ser símbolo de la verdad moral. Con esto, la poesía tomaba rumbos utilitarios, sus alegorías servían para enseñar verdades eternas. La relación con Dios es para el puritano no mística o íntima, él es para Dios como juguete para el hombre y éste busca con miedo el camino a Dios. Por razones religiosas-puritanas Milton buscaba tan arduamente la libertad. (Así la libertad de prensa.) Era el desprendimiento de un orden falso. La meta era sumisión ante las leyes divinas. El individualismo, también el religioso tuvo por tanto leyes rígidas, sin embargo de su aparente amplitud y libertad. Sumisión y pureza, acepción de las leyes divinas es lo que busca el puritano. ¿Restricción y dureza entonces? En una mente menos vigorosa para el sentido artístico, sí. También para el hombre que llevaba a sus últimas consecuencias un credo y una vida. No en el caso de Milton. La calidad poética vance, se levanta como árbol en flor encima de la uniformidad de la tierra. Por eso se ha dicho que "a pesar" del fuerte puritanismo se logró tal belleza y libertad de poesía.

Y si buscamos la causa de esta belleza poética, la encontramos en el pensamiento eterno, que contiene su poema "Paraíso Perdido". Allí están la vida y lucha de todo hombre que pasa por este mundo. Por eso no hará falta atender en lo más mínimo a la parte teológica de la obra. En ésta no reside el valor esotérico de la obra. Lo teológico de ella es pensamiento ligado a una época y no

puede jamás alcanzar la magnitud del pensamiento esotérico, belleza eterna del espíritu creador. A esta parte verdaderamente interior del hombre Milton nos referiremos y no a la parte incidental de una época, un país y un credo. Estos aspectos tan sólo tienen valor para la explicación de una personalidad, jamás para la explicación de un genio. Es tal la fuerza del pensamiento genial que en el correr de su vida larga se alejó más y más de una doctrina, acercándose al arianismo puro del cristiano antiguo. Pero esto nuevamente no afectó el valor de su obra poética. Esta ya se había eternizado antes y muestra una vez más su independencia.

Algunos quisieron imitar la grandiosidad de su forma y su estilo. En vano; creados por Milton murieron con él, sus imitadores no tuvieron éxito.

Que su estilo sea expresión de su genio artístico es doblemente reconocible por ser ajeno al pensamiento de la doctrina puritana. Un estilo amplísimo, lleno de sugerencias ocultas; el gusto por lo que sólo se toca vagamente, sin dar los contornos exactos, dentro de una heimosura sin margen, éstas son sus cualidades. Lo expresado, la pérdida del paraíso y el nacimiento del mal.

Todo esto en un conjunto de 12 cuadros enormes que a manera de pinturas murales pasa ante nuestros ojos. Involuntariamente tenemos recuerdos de una magnitud afín: la Historia Sagrada en el techo de la Capilla Sixtina, como la pintó Miguel Angel.

También esta magnitud sugerente aparece en John Milton, aunque de muy otra índole, considerada ya de cerca. Lejos estamos de hacer comparaciones vagas y vanas. La comparación es poco fructífera para un camino claro y preciso. Tan sólo es instrumento adicional que afirma un cuadro algo borrado, y tan sólo la impresión de aquellos murales y éstos, así llamados, es parangonable.

Aunque su obra se refiere en gran parte a temas que abordan los problemas del mundo a la luz de lo divino y los aspectos espirituales que a esto se refieren, no puede considerarse todo como esotérico o dotado de sugerencias esotéricas. Tan fácil es salirse de lo esotérico y quedarse dentro de lo meramente doctrinal o polémico como es fácil encontrarse dentro de lo esotérico sin que haya tales referencias. No olvidemos que se trata de "sentirlo, explicarlo o contemplarlo, o sea, pensarlo". Y no siempre cuando

se aborda un tema que se acerca al esoterismo se llega en verdad a él. Y es necesario hacer la diferencia en Milton, por el dualismo que en su personalidad yace señaladamente.

Una de las obras más plenas de esoterismo es su "Paraíso Perdido". Ahora, la aparición de lo esotérico está señaladamente unida a la forma en que se representa. Tan pronto como su tono poético encierra afirmaciones al respecto, nos encontramos ante este mundo vago y excelso. No existe en Milton la efusión mística de San Juan de la Cruz. Allí podíamos hablar de esoterismo en cada paso de sus fervorosas cadencias. El peso es el que importa. Aunque no esté envuelta la obra en mística relación entre el poeta y Dios, el valor que se extrae, aparte de lo humano, se puede derivar del contenido esotérico sin temor de incurrir en exageraciones. Tal es el peso de dicho elemento.

Veamos el Libro I del "Paraíso Perdido", sintamos los grandiosos pasos de los primeros versos en donde se canta la pérdida del paraíso, el olvido, en realidad, del hombre ante Dios.

Sea dicho con anterioridad que es controvertible si el mencionado poema se debe entender como verdad bíblica que el poeta expone al pie de la letra, o si flota arriba de él y dentro de él un sentido más alto, más humano y más amplio. Mas es de suponerse que la índole soberanamente poética del autor, su sensibilidad lírica y (no lo olvidemos) su educación neo-platónica, pueden asegurarnos el campo grande, esotérico del símbolo, no la versión literal bíblica, restringida como sentido de esta obra.

La música de las esferas como la concibe Pitágoras es parte también del credo estético de Milton. Existe en contenido y en tono.

Lo esotérico existe como un hálito dentro de la masa enorme de hechos y descripciones, de un diluvio de nombres y lugares de la mitología clásica y de la Biblia.

Las sugerencias esotéricas brillan constantemente dentro del relato. Buscar la línea ininterrumpida de este género es la tarea más próxima. Sin ello no se podrá afirmar nada en concreto del contenido esotérico del "Paraíso Perdido".

El prólogo del primer libro ya indica la profundidad y el sentido oculto de la obra, invoca al "Espíritu" eterno para ayudarle a cantar "cosas hasta ahora no intentadas en prosa o rima". (92)

Entonces, no puede dar el peso a la obra por su tema conocido y teológico, se refiere a cosa más oculta, más trascendente que la estructura de superficie. La caída de Satanás, su expulsión del cielo, o sea, el nacimiento del mal, una especie de contra-creación, es el tema del libro primero. La fuerza significativa de tal hecho está en los versos que lo describen:

"...Him the Almighty Power
Hurl'd headlong flaming from th'Ethereal Skie
with hideous ruine and combustion down
To bottomless perdition, there to dwell
In adamantin Chains and penal Fire,
Who durst defie th'Omnipotent to Arms.
Nine times the Space that measures Day and Night
To mortal men, he with his horrid crew
Lay vanquisht, rowling in the fiery Gulfe
Confounded though immortal." (93)

"A él, Poder Eterno
Arrojó en llamas todo del eterno cielo
Con ruina terrible y fuerza al precipicio
Perdición profunda, para morar
En cadenas adamantinas a pena de fuego
Aquel, que atrevido movió a armas al Omnipotente.
Nueve veces el espacio que mide entre día y noche
Y los mortales, él, con su horrenda banda
Yacía aniquilado, rodando en golfo de Fuego
Perdido, mas inmortal." (122)

Esto último es lo que da su fuerza al mal mismo, su inmortalidad, y la descripción potente que pinta esta caída de un extremo a otro, sus consecuencias inmediatas, el horror y el odio profundo que provoca es el canto a la maldad que de sí misma extrae la fuerza.

En la contraposición de estos poderes, poder que castiga al poder que se opone, está la grandeza del poder divino. Sólo por la maldad del contrincante se mide la grandeza del poder. Fuego del que nace la obscuridad, es el cuadro que nos da Milton del caos; y en éste la voz del ángel caído:

"No todo ser perdió; no la voluntad invencible, ni el poder de venganza, odio inmortal, valor, jamás sumiso y que no cede."
(123)

Este abismal odio encuentra pronto su marco digno, expresivo en el lugar que el malo escoge dentro del caos para reunir sus huestes enormes:

Se dirige al demonio, su compañero más íntimo:

"Seest thou yon dreary Plain, forlorn and wilde,
The seat of desolation, voyd of light,

Save what the glimmering of these livid flames
Casts pale and dreadful? Thither let us tend." (124)

"¿Ves aquel triste llano, ancho y perdido,
Sitio de la desolación, de luz exento,
Si no fuera por la vislumbre de lívidas llamas
que se arroja pálida y terrible? Allá iremos."

Allí revela Satanás su espíritu imperecedero, traído o robado de los cielos que le dieron su inmortalidad:

"The mind is its own place, and in itself
Can make a Heav'n of Hell, a hell of Heav'n." (125)

"La mente a sí misma pertenece y puede
Hacer de los infiernos, cielo y del cielo un infierno".

Pocos han podido marcar con palabras más elocuentes esta individualidad libre de la mente; es la fácil reversibilidad del bien al mal la que pinta. La libertad del hombre de caer en el mal y perder la gracia divina cuando su espíritu está roto y corrompido. Sólo Omar Khayyam dijo algo similar en su rubai 33 (pág. 19 cit. 10): "I sent my soul through the invisible".

Allá el alma misma lo dice, aquí lo dice el mal, seguramente el mal que aparece en el alma y tiene recuerdos de la bienaventuranza de que una vez fue partícipe. Está contenido en el más dramático y rencoroso monólogo que dirige Satanás a los cielos:

"Is this the Region, this the Soil, the Clime,
Said then the lost Arch-Angel, this the seat
That we must change for Heav'n, this mournful doom
For that celestial light? Be it so, since he
Who now is Sovran can dispose and bid
What shall be right; fardest from him is best
Whom reason hath equald, force hath made supream
Above his equals." (126)

"Es esta la región, la tierra, el clima,
Dijo entonces el Arcángel perdido, éste el sitio
que debemos tomar por el celeste, ¿estas tinieblas fúnebres
Por aquella luz celestial? Así sea, ya que
Aquel que ahora es Soberano dispone y decide
Lo que derecho es: preferible es mayor distancia
quien posee razón eterna y fuerza ha hecho supremo
Su poder ante sus iguales..."

Así la invectiva que el ángel caído arroja a los cielos. Inculpación profunda de quien es culpable. Odio eterno del caído quien ha perdido la calidad suprema ante el Dios: la humildad y el que por lo tanto prefiere

"reinar en los infiernos a servir en el cielo." (127)

Esta la situación inicial de la maldad de los infiernos. El cuadro que resume todos los poderes, la hueste de tan oscuro lugar es terrible como el último juicio. Es un clamor desesperado ante lo que sucederá al hombre:

"...highly they rag'd
Against the Highest, and fierce with grasped Arms
Clash'd on thir sounding shields the din of war,
Hurling defiance toward the Vault of Heav'n." (128)

"Y enviaban su cólera
contra el más alto, la ira, asida de las armas
chocando en resonantes escudos daba
el grito de guerra,
y arrojaban su desafío contra la bóveda celeste."

Pero la grandeza de Dios permanece inmutable; es aún mayor su gloria por la vejación de los infiernos. Quieren confundir a la tierra con los infiernos y desafiar así al Creador:

"But thir spite still serves
His glory to augment." (129)

"Pero su terror tan sólo sirve
Para aumentar su gloria aún más."

En el tercer libro, cuando aparece Dios mismo con su hijo a su derecha, aparece la calidad del hombre, así como lo engendró y pensó su creador. Un enorme impulso y un vigor guían al hombre, pues ha sido creado libre y con aptitud suficiente de resistir al tentador. Esta fuerza del hombre lo acerca más a su creador y es gratitud que le debe. Muestra así su procedencia divina, su capacidad de entender al creador, es en suma, esoterismo del espíritu humano y su procedencia. La reverencia con la que se acerca el poeta a la divinidad nace de este reconocer y de un amor que raya en humildad:

"Hail holy light, ofspring of Heav'n first-born,
Oh of th'Eternal Coeternal beam
May I express thee unblam'd?
Since God is light,
And never but in unapproach'd light
Dwelt from Eternitie, dwelt then in thee,
Bright effluence of bright essence increate.

.....
Before the Sun,
Before the heavens thou wert, and of the voice
Of God, as with a mantle didst invest
The rising world of water dark an deep,
Won from the void and formless infinite." (130)

"Salve, luz sagrada, primogénita del cielo,
O del eterno, también eterno rayo.

¿Podré expresarte impunemente? Ya que Dios es luz
Y siempre en luz jamás visible
Llegaba de la eternidad, morando ahora en vos
Afluencia hermosa de hermosa esencia en El nacida.

.....
Anterior fuiste al sol,
Antes que los cielos has sido; y a la
Voz de Dios, como con manto has revestido
Al mundo que sale del agua negra y profurda,
Ganado del vacío y amorfo infinito."

Hay algo más que reverencia en estos monumentales versos: es el cuadro de la eternidad, son conceptos raros que pronuncia el poeta. Invocación a la luz, como esencia anterior a la creación, esencia que emanó del infinito y fue origen de todo, cuando llamado por Dios. Luz que contiene materia eterna; concepto vasto de la esencia divina y del universo; todo expresado en una invocación que parece sacudir al mundo. Digna introducción a la presentación del castillo celeste, pero muy más potente y más significativo con su concepto audaz.

Después, los designios divinos de dar una guía a los inconscientes, a los ingenuos moradores del paraíso: desea colocar dentro de ellos el imperio de la conciencia; luz y más luz les vendrá de ésta y los guiará así hasta el fin.

"And I will place within them as a guide
My umpire Conscience, whom if they will hear,
Light after light well us'd they shall attain,
And to the end persisting, safe arrive". (131)

"Colocaré dentro de ellos como un guía
Mi conciencia arbitral, la cual si fiel escuchan,
Luz tras luz les dará, y bien usada,
Viviendo en ella hasta el fin, llegarán a salvo."

Ante la presentida pérdida del hombre, Dios por gracia eterna da la condición de su salvación y su hijo se ofrece para tal empresa sagrada. Al glorificar Dios a su hijo por tan heroico proceder, dice palabras que nuevamente exceden la fórmula conocida, palabras que llevan sí conocimiento muy grande y expresión melodioso y firme a la vez:

"God shall be all in all"...(132)

"Dios será todo dentro del todo."

Es la emanación de la esencia divina dentro del universo, su presencia eterna dentro de su creación misma.

En el himno que sigue, cantado por ángeles y serafines, se evoca la grandeza de Dios y de su hijo y el milagro del amor

divino. Esta parte es más rígida, más conceptual, pero hermosa por la grandiosidad del tono.

El cuarto libro nos sitúa en el jardín de Edén. El malo se encuentra en su vuelo hacia el Paraíso y el mal en él lo llena de terror y de duda, "el infierno dentro de él, pues al infierno dentro lleva" (133) le mortifica con los pensamientos del mal que dentro de él yacen y la conciencia, (el mal tiene también conciencia de su mal) le hace recordar lo que fue y ahora es.

"Now conscience wakes despair
That slumbered, wakes the bitter memorie
Of what he was, what is, and what must be
Worse; of worse deeds worse sufferings must ensue."
(134)

"Ahora conciencia desesperación despierta
Que adormecida estaba, despierta
La amarga memoria
De lo que fue, es, y lo que será peor;
Pues de acciones peores, peor sufrimiento nace..."

Esta conciencia dentro de Satanás es significativa. Muestra su procedencia y la fuerza del origen divino que no ha podido olvidar, no obstante su maldad. La fuerza de este pasaje es extraordinaria por su contenido eterno y absoluto. La lucha lóbrega del infierno que Satanás en sí lleva, el horror que ante sí siente, es triunfo de Dios mismo. Esta esencia divina reaparece en el

"For in thir looks Divine
The image of thir glorious Maker shon...(135)

"divino mirar de Adán y Eva,
pues en sus ojos
brillaba la imagen de su glorioso Hacedor."

"Hee for God only, shee for God in him" (136)

"Estos dos seres felices, hechos
él para Dios sólo y ella para Dios en él"..

Son las figuras más misteriosas y dulces que creó Milton en su Paraíso Perdido. Nos traen el soplo glorioso de inocencia divina, tan conmovedora que el mismo Satanás siente remordimiento de romper tan hermosa paz en seres que le recuerdan la figura de Dios mismo como lo es también el amor profundo que los dos se tienen.

También aquí, alto sentido del amor humano. Convicción apasionada del poeta que canta este sentido del amor conyugal entre los padres de la humanidad. Es un amor lleno de misterio al que Dios, en su origen, declaró puro. Así la relación entre los primeros seres humanos y Dios es declarada y encuentra su más profundo sentido en la conciencia de Dios y el amor a Dios.

El misterio del amor divino aparece nuevamente en el libro sexto; Dios llama a su hijo, al Mesías, para que luche contra los demonios quienes desean derrumbar la bóveda celeste. En la respuesta del hijo reside todo el conocimiento de la esencia divina y el amor a los humanos que al Padre no olvidan y están en él.

"Scepter and Power, by giving, I assume,
And gladlier shall resign, when in the end
Thou shalt be All in All, and I in thee
For ever, and in mee all whom thou lov'st...
Image of thee in all things...(137)

"Cetro y poder, tus dádivas, asumo,
Y más feliz aún depondré, si al final
Tú serás todo y en todo estarás, y yo en ti
Para siempre, y en mí todos que a ti aman
...Imagen de ti en todas las cosas..."

En el libro séptimo se presencia la Creación. Se nota la fuerte influencia bíblica aunque relatado todo con nuevo vigor poético cuando Dios lleva a la realidad "su gran idea", "His great Idea". (138)

Es un relato que el Arcángel Rafael hace al curioso Adán quien desea conocer con mente investigadora la procedencia de todo y de su propia vida.

En el noveno libro se expone el error que está en el sólo creer en la ayuda y guía del Hacedor. Eva mitiga los temores de Adán quien no quisiera dejarla sola con sus labores en el jardín, mas ella dice que "Edén no sería Edén" (139), si estuviera expuesto al enemigo; la felicidad de sus moradores sería demasiado frágil y Dios con su sabiduría no pudo haber dejado tan imperfecta su creación. Con esto no se contenta Adán, dice que la perfección de lo creado es indudable, pero que el peligro está dentro del poder mismo del hombre, dentro de su libre albedrío, ya que de la razón depende y ésta podría dictar a la acción lo que sería dañino ante la voluntad divina. Entre el discreto de los dos, uno abandona la ayuda del otro, la razón piensa que no puede haber enemigo que venga y así se consume la pérdida del paraíso. Es como si la razón del hombre hubiese ofuscado su sentido natural, como si el uso de su libre pensamiento y el olvido de los designios divinos hubiesen dejado realizarse la desgracia. Aquí es más lo humano que lo esotérico lo que nos mueve en el relato de la pérdida. Pero su relación con el tema divino no se pierde en un sólo instante, ya que sostiene todo el poema.

Así se infiere de las palabras que se refieren a la debilidad de Adán quien "contra su buen conocimiento" -"Against his better knowledge" - comparte en el pecado. Este "conocimiento" (140) es en Adán el conocimiento de Dios y sus leyes divinas, inescrutables por la mente humana, no del todo perfecta. Sus mentes se oscurecen, así lo hizo el olvido. El poder de conocer el mal no ha hecho aparecer con más claridad el bien. El bien se ha perdido ante tan ominoso conocimiento. Adán prorrumpe en amarga queja:

"How shall I behold the face
Henceforth of God or Angel, earst with joy
And rapture so oft beheld?"... (141)

"¿Cómo podré contemplar la Faz
De Dios o Angel de ahora para siempre?
Y hasta hoy contemplada con alegría y éxtasis."

En el décimo libro viene el único rayo de luz que tras tan triste caída alumbraba a los pecadores: olvidan sus áridas discusiones e inculpaciones y saben que tan sólo yendo ante Dios y reconociendo sus faltas podrán tal vez alcanzar el perdón. Contritos y humildes aparecen ante El.

El Hijo de Dios viene suplicante ante su padre y éste, aunque desprovee a los hombres de su felicidad e inmortalidad, les promete una segunda vida bajo de su justicia eterna, pues el hombre ha "abandonado su propio corazón". (142)

Ya que la esencia divina moraba en su corazón, al abandonar la voz de éste, perdió la comunicación con Dios y cayó en el pecado. Este es el sentido sin duda alguna:

"He sorrows now, repents, and prays contrite,
Thy motions in him, longer then they move,
His heart I know, how variable and vain
Self left." (143)

"Ahora él sufre, arrepentido y contrito
mis pensamientos en él son más largos
de lo que a su corazón puede mover,
pues éste es, según yo sé
variable vano y se ha abandonado."

En el undécimo libro se revela la Gracia Divina ante Eva, quien profundamente siente su culpa y no puede comprender cómo ella, precisamente la movedora de todo mal, recibirá la Gracia de ser madre de la humanidad y antecesora del que la vengará con la serpiente, o sea el malo.

Así en sueños se le ha revelado la Gracia Divina y ella,

contenta y humilde, desea emprender el camino laborioso que la conducirá nuevamente sobre el camino de Dios. El Arcángel Rafael dice a los pecadores que con obras buenas podrán cubrir su falta y restituirse de inmortalidad.

Al final el Arcángel Miguel desenvuelve ante los ojos de Adán todas las consecuencias de su paso, le relata la maldad humana, el Diluvio. Pero toca con un rayo de luz las tinieblas del triste relato y le explica el misterio de aquél que de una mujer nacerá; su encarnación, muerte, resurrección y ascensión. Abandonan el Paraíso confortados y esperanzados y el querubín se queda en el Paraíso para guardarlo. Este final está lleno de paz y de seguridad de vencer, el cuadro es conmovedor y lleno de belleza sencilla que le dan las palabras de fé del poeta:

"Some natural tears they drop'd but wip'd them soon;
The World was all before them, where to choose
Thir place of rest, and Providence thir guide:
They hand in hand with wandring steps and slow,
Through Eden took thir solitarie way." (144)

"Algunas lágrimas 'derramaron, mas enjugándolas pronto
vieron el mundo ante sí, en donde escogerían
lugar de reposo, guiados por la Providencia.
Tomándose de las manos, con paso vagante y lento,
tomaron su camino solitario por el jardín de Edén."

Final tranquilo y fortificante. Sencillez hasta la ingenuidad, como la de los niños que creen en la omnipotencia de los padres. Pero guiados estos versos por una seriedad y una fé absolutas: la Providencia los guiará en el mundo. La Providencia precede a todas las acciones de la obra y le da su sentido esotérico. Sin este sentido la obra sería un mero luchar de poderes humanos y perdería su vuelo alto y sereno. Perdería asimismo la profundidad del dolor y de la lucha; en resumen, perdería la enorme fuerza emotiva que contiene.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE.

La obra de Goethe es tan extraordinariamente interesante dentro de este estudio porque nos encontramos con un poeta que ocupa un lugar muy especial en el arte literario por su visión del mundo, tan privativa. Hay en ella un peculiar realismo, no parangonable con lo que corrientemente entendemos por tal, pues en el fondo este realismo se funda con miras a un elevado idealismo artístico.

Antes de descubrir el pensamiento artístico teórico de Goethe no podremos afirmar nada sobre fundamentos firmes en lo que respecta a su esoterismo, pues éste es multiforme, además profundo y recóndito en muchas ocasiones; jamás tema único, pero frecuentemente tema fundamental sobre el cual se eleva un edificio lleno de problemas y paisajes vitalísimos.

Lo que nos confunde al principio en Goethe es su realismo fuerte que camina juntamente con una poesía alada, delicada, llena de ideal.

Las ideas sobre el arte literario se encuentran ampliamente expuestas en sus "Conversaciones con Eckermann" y dispersas además en toda su obra, así que vamos sobre terreno firme en cuanto a las afirmaciones teórico-literarias que a Goethe se refieren. Trataremos primero su relación con la realidad: el pensamiento goethiano dice que sin conocimiento íntegro (que implica comprensión) de la realidad no hay máxima poesía que posiblemente se forme. Esta afirmación nos deja en tinieblas y no da camino que conduzca a lo esotérico. Hay que ampliar este pensamiento por medio del conocimiento de otros que con el tema se ocupan. En las "Conversaciones" encontramos amplio terreno.

Dice Goethe: "...pero a este poema nuevo le falta el propio fundamento poético que es lo real." (145)

"Y esta es precisamente la verdadera idealidad, la que sabe hacer uso de tal manera de los medios reales que lo verdadero que aparece, nos impresiona como realidad." (146)

"El máximo sentido, el ojo...acostumbrados de encontrarnos con la flor - poesía en campos enteramente poéticos, se asombran.. verla crecer de un suelo enteramente real...por esto nuestro siglo se vuelve más y más prosaico y así la poesía desaparecerá." (147)

Tenemos una afirmación definida de la importancia que la realidad tiene para el poeta. De allí se colige la necesidad para los poetas de conocer la misma:

"...necesario para la educación del poeta que su ojo sea ejercitado...para la comprensión de los objetos externos." (148)

"La concepción del mundo sensual y el dibujo de la índole humana,...lo esencial para formar un poeta.(149)

Encontramos, por otro lado, afirmaciones que explican también el grado de liberación de la poesía respecto de la realidad. Que lo siguiente sirva de cuadro explicativo:

"El verde ramaje de la exposición verdaderamente real sólo está por aquélla (la poesía) y sólo por ella tiene valor. ¿Qué importa lo real en sí?...la verdadera ganancia para la naturaleza elevada dentro de nosotros, está tan sólo en lo ideal que procedió del corazón del poeta." (150)

Veamos ahora la más sorprendente y al parecer, más paradójica de las afirmaciones:

"Hay que tener fantasía para comprender la realidad." (151)

Y en otra ocasión dice:

"Ha evadido lo real, para no perturbar el efecto del arte."
(152)

"Siendo historiador tenía demasiado respeto por la realidad."
(153)

Y ahora una idea que nos conduce fácilmente al campo esotérico aunque el sentido es aquí más general:

"El artista quiere hablar al mundo por medio de un todo; este todo no lo encuentra en la naturaleza." (154)

Aunque esta afirmación no se puede referir exclusivamente a lo esotérico, es, desde luego un punto del que puede nacer aunque esto no implica aquí exclusividad de tal procedencia. El "todo" contiene además la parte estética que es la creación artística; el peso está en creación y lo que es creación, de ninguna manera puede ser copia de lo existente, ni siquiera transposición; es precisamente esto: creación. Una palabra más que aclare la posición ante esta naturaleza, incompleta para el artista:

"El artista tiene una posición doble frente a la naturaleza: Es su amo y su esclavo a la vez. (155)

Ello no obstante, no se da así una verdadera clave a todos los demás pensamientos, sobre todo no para aquél que clame por "fantasía para la realidad". Además, nos deja en un estado de vaguedad de pensamiento y hay que entender la posición de realidad y poesía en su estructura aunque tan solo delineada. Para exposición de dicho problema nos valdremos de unas cuantas afirmaciones más que ya no se refieren tanto a lo real como un fundamento total, sino que como factor importante que da belleza y verdad a la poesía,

como poseedora ~~que es~~ la realidad de estas cualidades. Admira Goethe la belleza de un tema ingenuo y natural al contemplar un relieve antiguo, hecho en piedra. No sólo admira esta belleza natural, sino que también lo contrario:

"Lo feo...todo con la extrema verdad, como si fuera la misma naturaleza", (156)

exclama con fruición al ver un cuadro de Roos. Encontramos la motivación de esta admiración extrema en sus palabras:

"En la naturaleza nada es bello que no sea motivado como veraz." (157)

Y la negatividad de la falta de veracidad está en las palabras que dedica a Schiller al leer sus dramas:

"Repentinamente me encuentro con una falta, cometida contra la verdad de la naturaleza y no puedo seguir..."(158)

Verdad y hermosura dentro de la naturaleza tienen sus campos correspondientes en la poesía. Su estructuración dentro de este campo la expresa Goethe de la manera siguiente:

"La belleza es un fenómeno elemental y aunque nunca llega a plasmarse, su reflejo aparece en mil manifestaciones diferentes del espíritu y es aquélla tan variada y multiforme como la naturaleza misma." (159)

Con esto se ha enunciado un aspecto nuevo del pensamiento goetheniano que se relacionará más adelante con temas, a su vez unidos a lo esotérico.

Antes de llegar a ellos hay que explorar algo más para demarcar los conceptos. En este punto ya se ha llegado al campo plenamente artístico y dentro de lo literario se encuentra el paso próximo en la afirmación:

"Tengo que reírme de los estetas quienes se fatigan por encontrar aquello inexpresable, para lo que usamos la palabra 'bello' y tratan de adentrarlo en un concepto, por medio de palabras abstractas." (160)

Como se ve, hay un abismo, una contraposición entre lo abstracto y lo ideal-poético. Esto es de importancia primaria para el estudio de lo esotérico. Aclara mucho la posición de esto en el campo de lo literario y señala una linde muy clara que existe entre lo esotérico-metafísico y lo esotérico-literario.

Por esta última constelación de los factores hace falta aclarar otros aspectos que a la contraposición abstracto-ideal se afianza. El elemento fantasía. Dice Goethe:

"Desean verdad, exigen realidad y con esto pervierten a la poesía." (161)

"Por una verdad pobre nos priva de algo grande que sería mejor para nosotros." (162)

Al contemplar un cuadro de Rubens y observar la gran verdad natural, la aparente, Eckermann exclama:

"Rubens seguramente copió este cuadro por completo de la naturaleza."

Pero Goethe lo instruye:

"...de ninguna manera, un cuadro tan perfecto...debemos al espíritu poético del pintor...tiene toda la naturaleza en su mente. Pero esta manera de sentir...ha desaparecido completamente.. a nuestros pintores falta poesía." (163)

Aun más audaz por el campo que da al arte es la siguiente afirmación. Se trata de otro cuadro de Rubens en el que se ven sombras, presentadas de manera contraria a las leyes naturales:

"Por cierto...contra la naturaleza...es por lo que Rubens prueba ser grande y declara que con espíritu libre está arriba de la naturaleza y nos enseña que el arte...tiene sus leyes propias." (164)

La extraña posición personal ante la realidad, la fantasía y su valor se manifiesta en las "Afinidades Electivas" donde

"no hay línea que no haya sido vivida por mí, pero ninguna línea está, como la he vivido." (165)

Se vislumbra el sentido de estas afirmaciones cuando Goethe dice que el artista debe observar lo que en la naturaleza quedó en la pura intención, cuando circunstancias no permitieron el desarrollo de las intenciones naturales. Esto sería tomar la fantasía como instrumento de la idealidad real. Dada la naturaleza armónica de Goethe, éstas, hasta ahora al parecer dispersas opiniones, forman un todo orgánico en el que se conocen los elementos por su mera manifestación.

Se habla de realismo, de fantasía, de leyes propias al arte y propias a la naturaleza. ¿Y el individuo que observa todo esto? ¿Cuál es su relación? Es fácil decir que Goethe fue una personalidad armónica, pero falta demostración.

Para continuar la línea demarcada falta explicar un aspecto importante, antes de llegar a las conclusiones de lo abstracto y lo ideal: ¿Subjetivismo de la fantasía u objetivismo? ¿Cómo es el sentido de esta fantasía que seguramente no se restringe a completar una naturaleza que pudo ser perfecta? Fácilmente encontramos

la posición del poeta: el subjetivismo se rechaza.

En el campo real:

"No perciben (algunos científicos) la verdad de los objetos, sino que conciben éstos con el sabor de una mezcla agregada, fuertemente subjetiva." (166)

Negación rotunda al aplicarse directamente a la poesía:

"Mientras sólo emite sus pocos sentimientos subjetivos todavía no puede ser llamado, poeta, pero tan pronto que sepa posesionarse del mundo y expresarlo, es un poeta y entonces siempre será inagotable y podrá ser siempre nuevo." (167)

Frente a esta negación decidida del subjetivismo leemos de la experiencia de Goethe opiniones que complican y explican también este tema:

"El poeta legítimo tiene un conocimiento innato del mundo, para su presentación no necesita mucha experiencia y gran empiria." (168)

"...y además sólo tenía gusto en presentar mi mundo interior, antes de conocer el exterior." (169)

Agrega Goethe que para Lord Byron el mundo es transparente y la presentación de éste le es posible por su facultad de "anticipación" y acuerda con Eckermann que

"un talento tiene más o menos amplitud según la amplitud o restricción de su poder de anticipación." (170)

Se infiere que aquí ya no se trata de mero subjetivismo, que esta "anticipación" debe estar por encima de él. El concepto de Goethe que aclara los eslabones entre el individuo, su fantasía y lo real está de manifiesto en su opinión acerca de un joven poeta:

"si se abre el camino hacia lo objetivo, está a salvo, pues no carece de imaginación." (171)

Como se ha visto, lo objetivo se exige definitivamente; pero el objetivismo del poder de anticipación del conocimiento congénito no puede equivaler al realismo solamente, menos por su unión con la imaginación. Para aclarar la posición del poeta hay que agregar el estudio de un elemento ya antes mencionado. Se trata de lo abstracto en contraposición de la poesía.

Lo abstracto es ideal en sentido estricto; ¿la poesía no será máxima expresión ideal? ¿O depende en grado tan intenso de la realidad? Aquí está evidentemente una clave de la emulsión de elementos que es el pensamiento de Goethe. En dónde sitúa Goethe lo abstracto, lo real y la fantasía? (ésta última, elemento muy fuerte de la poesía como de diferentes conversaciones se colige.)

Sin duda están situados en tres lugares opuestos; ¿de qué manera se "comportan" fantasía, lo imaginario, lo abstracto y la realidad frente a la poesía?

La realidad:

"El presente demanda sus derechos; lo que del día corriente impone al poeta como pensamientos y sentimientos quiere y debe ser motivo y materia para la poesía. A los poemas 'tomados del aire' no doy ningún valor... todos mis poemas son poemas de ocasión..."(172)

"A causa de su mente que se dirige a lo real, tiene múltiples ventajas sobre nuestros poetas eruditos..."(173)

"...que tenga siluetas precisas y no haya nada vago, inseguro... cultive un ojo que tenga vista aguda para los objetos naturales... para que se desprenda de la idea..." (174)

"No es mi manera de ser como poeta, buscar la incorporación de algo abstracto." (175)

La poesía:

"Mucho está en la forma. En las diferentes formas poéticas hay grandes efectos misteriosos." (176)

Esta idea y apareció en otros autores de la crítica literaria, citados en otros capítulos del presente trabajo.

"Los cuadros tienen la máxima verdad, pero ni huella de realidad." (177)

"La fuerza de la imaginación... sin este don no puedo pensar un gran naturalista." (178)

"En tal composición sólo importa que las partes sean significativas y claras y el resultado inconmensurable, como un todo."(179)

Ideas:

"¿Ideas?" - exclama Goethe respecto de su Torquato Tasso - "no hay tales... tenía la vida de Tasso, tenía mi propia vida... y así se hizo... es carne de mi carne, hueso de mi hueso..."(180)

"...no puedo menos que creer que la tendencia filosófica de Schiller haya dañado su poesía; pues por ésta llegó al grado de colocar la idea más alto que la naturaleza, sí, aun a destruir la naturaleza por esto." (181)

Palabras de Eckermann relacionadas con los pensamientos de Goethe..... y Goethe:

"Si por la fantasía no se engendraran cosas que son eternamente problemáticas para la razón, la fantasía no tendría caso..." (182)

Estos dos últimos párrafos aclaran mucho de lo que se podrá afirmar del elemento esotérico en Goethe. Pero resumamos en esquema la posición goetheniana: el material se reduce a las siguientes afirmaciones:

1. La realidad es fundamento de la poesía.

2. Lo abstracto destruye a lo poético.
3. Hay que tener fantasía o imaginación para comprender la realidad y para comprender la verdad.
4. En la forma poética residen fuerzas misteriosas.
5. Para tratar algo de manera objetiva hace falta fuerza y genio grandes.

Todavía no está aclarada del todo la emulsión del pensamiento de Goethe. Al fijarnos en sus opiniones acerca de lo abstracto se podrá deducir algo importante de su realidad:

La realidad estudiada por medio del ojo y los demás sentidos, se observa que es una realidad sensorial o sensual. Se diferencia de la realidad que se abstrae y conceptúa convirtiéndola así en algo inmóvil, pues el concepto es algo inmóvil.

La anterior realidad se concibe por otra realidad que son los sentidos del hombre los cuales también pertenecen a la naturaleza. Después, esta realidad sensual se convierte en arte.

En el otro caso, la realidad, también concebida por los sentidos, no es abstraída y conceptuada por la razón y se convierte en algo inmóvil, el concepto es ente inmóvil, por eso inartístico, pues el arte, al basarse en un mundo en evolución, tiene que ser evolucionable, móvil a su vez. Este es uno de los pensamientos fundamentales de Goethe, lo mismo que los siguientes pensamientos:

El pensamiento humano presupone necesariamente la existencia del ser del que parte el movimiento de todas las variaciones que en el mundo existen. (lo que en filosofía sería la substancia.) Ya que el hombre no percibe sin pensar, resulta que el pensar tiraniza el mirar, de modo que vemos constantemente "objetos" que tan sólo se componen de "cualidades", las cuales fijamos en nuestro pensamiento como si fueran objetos de segundo orden. Y así es cómo nos formamos un mundo de abstracciones. Lo extraordinario del pensamiento de Goethe es, que él penetra por esta ficción, la conoce y por eso la vence; así establece una diferencia marcada entre lo que es y lo que se forma. Comprende que todo lo visible está en constante formación, sólo lo que ha sido producido por el espíritu, es. Por esto ve las cosas como algo que fluye, lo cual es transformado en el mundo de la poesía. Las consecuencias de este conocimiento son múltiples para la forma de la poesía de Goethe. Lo que interesa es ver las consecuencias que tiene para sus visiones esotéricas.

Se ha dicho visiones y esto es significativo: para Goethe este mundo y su conocimiento llega por la visualidad, por el campo objetivo y natural. Si Goethe afirma que lo susodicho "fijo", el mundo de los objetos, tiene que fluir hacia lo espiritual para que pueda conservarse como algo verdaderamente rijo, espiritualmente engendrado, el campo de lo esotérico está comprendido en este concepto y encuentra aquí la máxima afirmación de su valor; más claro:

"No descansaré hasta que todo lo que es palabra y tradición (la ficción de la abstracción) se haya vuelto concepto vivo." (183)

De esto se infiere porqué es necesaria la verdad de la realidad; es para que la imaginación pueda librarse de estas ficciones tradicionales y así pueda crear libremente. Es por esta razón por la que Goethe exige la imaginación o fantasía: para ver la verdad de la realidad. El fundamento de la fantasía poética es la realidad, ésta es la que constantemente está en estado de formación, razón por la cual Goethe se vuelve contra los poemas tomados de "los aires". Lo explicado aclara asimismo la exigencia de la objetividad y la fuerza y el genio que exigen el poseerla.

Goethe dijo que él poetizaba la realidad, mientras que otros poetas trataban de acercar la realidad sus estados de ánimo poéticos, por que tienen que librar siempre una incongruencia o un abismo que no se puede vencer.

¿Pero, por qué residen "fuerzas misteriosas" en la forma de la poesía? ¿De dónde viene lo "incommensurable" de las obras poéticas? En este lugar es necesario entrar en el estudio de la visión que Goethe tenía de las artes, de otro modo se daría demasiado peso a la importancia de la realidad y no se acabarían de explicar muchas afirmaciones de la exposición:

Para Goethe la poesía no es ni habla ni arte. (expresado en el "West-Ostlic her Diwan".) Toma Goethe la palabra "arte" en el sentido clásico que implica técnica, "techne" y, en este sentido, sólo las artes plásticas y pictóricas, también la música, son artes, "artes sensuales" para Goethe, puesto que se forman por transición directa de la realidad por medio de los sentidos y va así a la materia artística en que se crea. Frente a esta especie de artes está el "arte ilusorio". (Wahnkunst) de la poesía (184), producto de la elevada imaginación que no se encuentra frente a la naturaleza sino que encima de ella. Define Goethe la poesía como

"el mundo de la ilusión (Wahn) en el que toda realidad se concibe como una presentación artística flotante, y en la que todo producto artístico sólo recibe forma como presentación imaginaria en la mente de los demás y no como algo sensualmente percible." (185)

Como aclaración sea dicho que la palabra "ilusión" puesta por la palabra "Wahn" es usada por Goethe de manera personalísima y la entiende como el hecho de "tomar por igual la mera idea de una cosa y la cosa misma." (186)

Con esto se ha delineado el concepto de lo poético-literario en Goethe: es "lo verdadero que podría ser material", según Batteux. (186a)

Este es el extremo ideal y en Goethe se reúnen la extrema idealidad y realidad por la peculiar estructura de su mente. Consiste ésta en lo siguiente:

Goethe nunca saltó de la realidad a la poesía. Lo más espiritual no se engendraba de una realidad, sino de otro todo espiritual, del arte sensual. Goethe se ocupó toda la vida con las artes de los sentidos, con los métodos y la naturaleza de la pintura y escultura. Tenía todo lo que poseen estos artistas, menos su técnica. Afirma que veía la naturaleza como una representación pictórica. Esto significa, veía la realidad en forma de arte y no comenzaba sus poemas antes de no estar compenetrado de una realidad artística interna, afín a la externa. Este hecho extraordinario nunca podrá ser ponderado en demasía. En cuanto al otro arte sensual- la música - los hechos se han estudiado aún menos. Goethe no sólo ejecutaba, sino que fue un compositor mudo: no se trata de la composición musical misma, sino de algo más interno, el elemento del que nace la música, diríamos.

Para Goethe lo pictórico proviene más de la esfera consciente y lo musical de lo subconsciente. Lo "inconmensurable" de la poesía, citado anteriormente, es el campo del que nace también este elemento íntimo de la música.

Esta combinación rítmico-pictórica era para Goethe, según sus propias palabras, el "contenido". Es la segunda forma según la exposición original. Este "contenido" se transfigura en "arte ilusorio", para Goethe, la forma que es dada por el contenido.

Y aclaraba:

"El contenido en mi pecho y la forma en mi espíritu," (187)
una de las frases más significativas para el presente capítulo.

En fórmula se escalona la creación de Goethe como sigue:

De lo verdadero real a lo verdadero pictórico-musical (artístico) y de allí a lo verdadero espiritual. (ilusorio poético) Goethe decía arraigar en el arte sensual y obrar en el arte ilusorio y agregaba que todo contenido es bueno si el espíritu tiene la suficiente magnitud para encontrar la forma correspondiente.

Esto se aclaró todo como fundamento firme para las próximas exposiciones.

Las consecuencias directas:

"El ojo del poeta no miraba hacia la naturaleza elemental, sino que hacia la humanamente formada." (188)

Pero, la belleza de la naturaleza elemental está superditada a las leyes de la necesidad, la belleza artística, a las leyes del máximo espíritu humano. Por lo tanto, aquélla es belleza encadenada, limitada, ésta es belleza libre. Así el fundamento real del poeta, en vez de ser belleza dada, era belleza libre. En conclusión:

El poeta venció el dualismo artístico-humano o ideal-real que por naturaleza estaba comprendido en él y forjó un puente que unió la realidad y la poesía por medio de una realidad artística.

Así miraba Goethe a su mundo, de estas condiciones parte y este es el valor verdadero del arte: el poder transformar la naturaleza, su realidad, en realidades más y más elevadas; acercarse por medio de ella a lo que es inconmensurable y entonces eterno. La realidad se vuelve representación de algo mayor a ella, pero para el pensamiento de Goethe no hay en este punto antagonismo alguno. Son condiciones extremas universales y una no puede existir sin la otra. El dualismo que existe en todo lo que es y en todo lo que se forma, sólo puede vencerse por una elevada comprensión religiosa para Goethe. El movimiento que existe entre el todo y la individualidad, entre la naturaleza y Dios, encuentra amplia comprensión en su espíritu. Y así como la comprensión religiosa puede ver la relación y unión entre tantas formas y relaciones universales, así puede el arte realizar la misma comprensión y por esto existe para Goethe afinidad indiscutible entre estas dos regiones del espíritu humano. Es más, cuando el arte es verdaderamente grande, tiene que llegar a cubrirse con la religión, y por lo mismo, ésta se expresa en las culturas que produce. Por esto es

que el arte supera a la naturaleza como en la anterior exposición se mencionaba. Porque ya no es naturaleza pura, sino expresión de naturaleza en su acción dentro de lo divino y la acción de esto divino sobre la naturaleza. Esto, de ninguna manera es panteísmo. Goethe no sólo está lejos de esta posición sino que, más aún, niega la verdad de tal comprensión del universo y aún dice que nadie podría explicar con todas sus veras lo que "panteísmo" significa y que es una quimera del espíritu. Por ser tan fuerte el elemento naturaleza en su obra, es absolutamente necesario haberse cerciorado de esto para no encaminarse sobre vereda errónea hacia la comprensión de lo esotérico en Goethe. Para Goethe la naturaleza, elemento fuerte, multiforme, denso y hasta "pesado" se convierte en elemento luminoso cuando Dios obra sobre ella. Conocemos a Dios porque sobre o en la naturaleza se muestra, y tiende ésta misma en muchas ocasiones hacia El y encuentra así como todo ser, verdadero sentido por esta tendencia. En este fluír y refluir de ambas fuerzas está la polarización de estos extremos y la "anticipación" o poder de anticipación del artista son sus capacidades de conocer este movimiento continuo. En este punto se comprende con todo su significado la negación de lo puramente abstracto como algo que no está dentro de este fluír y refluir; negación aquí también de lo subjetivo como un alejarse del movimiento entre ser humano y la divinidad: por esto mismo el sujeto es reconocido, pero sin que esto signifique un aislamiento del mismo; aislamiento sería atrofiamiento y muerte. Aquí encontramos también el alto significado de la fantasía como creadora de realidades todavía no vistas tal vez, pero sí existentes y vistas por el ojo interno, relacionado con el externo. Esto último parece una superficial afirmación a manera de ripio. No es tal. Para Goethe lo divino encuentra también su existencia en la naturaleza. Pues la luz divina sería obscuridad si no la viera el ojo humano. Pero el ojo humano carecería de significación elevada, sería igual que materia sin hálito si no pudiera mirar luz divina, sentir lo que hay de supranatural en el universo. Este pensamiento encontró bellísima expresión en aquel poema en que habla el poeta del ojo humano.

"Wär nicht das Auge sonnenhaft,
die Sonne könnt es nie erblicken;
låg nicht in uns des Gottes eigne kraft,

wie können uns Göttliches entzücken?" (189)

"Si el ojo no tuviera cualidades del sol, no podría ver jamás este sol, y si no yacería en nosotros la fuerza de Dios mismo, nunca nos podría embelesar lo divino."

La posición es, pues, particularísima. No mira Goethe desde el campo del arte al Dios y sus acciones divinas. Es condición del arte mismo el sentirlo, pues hay afinidad entre éste y lo divino. La principal, es la antes mencionada. Hay después cualidades que de ésta se deducen y que al mismo tiempo arraigan en religión y arte: el poder de levantarnos fuera de lo pasado, presente y futuro es asimismo una condición que nos eleva a lo sobre-humano, según Goethe. Esto es lo que nos lleva a la posibilidad de vivir lo divino. No en sentido místico, pues Goethe nunca fue místico ni deseaba serlo. Vivirlo con la comprensión amplia del artista, conocerlo, pues toda relación con lo que es divino era para Goethe condición sine qua non.

Regresemos a una palabra ya citada (Conversaciones...):

"El artista quiere hablar al mundo por medio de un todo; este todo no lo encuentra en la naturaleza, sino que es fruto de su propio espíritu o, si usted quiere, el soplo de un hálito divino, fecundador." (190)

"O si usted quiere". Esto significa relación y polarización también entre el individuo y lo divino, fluír y refluir entre estos entes, pero nunca igualación místico-panteísta. De allí la constante fluctuación de las imágenes artísticas. Por eso no "son" sino que siempre están dentro de nuevas posibilidades creativas, en camino de nuevas y diferentes creaciones, pues el fluír y refluir de fuerzas antinómicas da estas posibilidades.

Hay este espíritu del vencimiento temporal antes apuntado, en el poema "Dauer im Wechsel" (permanencia dentro del cambio):

"Lass den Anfang mit dem Ende
Sich in Eins zusammenziehn!
Schneller als die Gegenstände
Selber dich vorüberfliehn.
Danke, dass die Gunst der Muse
Unvergänglichliches verheisst:
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist." (191)

"Que principio con el fin se contraigan en uno. Más rápido de lo que los objetos mismos huyen ante ti. Agradece que el don de las musas prometa lo imperecedero o sea: sustancia dentro de tu pecho - forma dentro de tu espíritu."

Esta estrofa última de su poema contiene líneas directrices, tanto para la aclaración de la mencionada afinidad que para Goethe existe entre arte y religión, como la relación entre forma y contenido en el arte y su relación que de allí también se infiere entre estos dos campos:

El arte nos eleva fuera de lo perecedero, contiene entonces cualidades divinas; ¿en qué consiste esto imperecedero? La sustancia y su forma; y como se ve, contenido y forma ya unidos en el hombre: aquélla en su pecho, en su corazón, en su sentimiento; ésta en su espíritu, en la parte de su ser en la que más fuertemente obra el hálito divino; y es más lo que se conoce: para Goethe la forma poética ya se encuentra unida al espíritu. Valiosa reafirmación de lo que al respecto se ha dicho en otras citas teórico-literarias. Alumbrada además de manera particular por lo referente a la visión que Goethe el poeta, ante y para el mundo tiene. Segunda, elevada realidad, engendrada después de una visión primera, también ya artística, pero del arte más real, el pictórico y el de la música. Lo expuesto ha bifurcado la original formulación del título del presente trabajo, tan pronto que se refiere a Goethe. No lo esotérico como valor literario sino que un doble plano:

lo esotérico de lo literario
y lo esotérico en la expresión literaria.

Lo primero es lo que arriba se ha expresado y lo que penetra en lo más profundo del pensamiento goetheniano. Es una valoración del poeta y una posición del hombre.

Lo segundo es corroboración de lo primero en cuanto al impulso poético y en cuanto al tema que se ha elegido y que se ha transformado por medio de la poesía como antes se apuntaba. En este aspecto del estudio las formas son, con todo, variadas también, según lo esotérico se exprese en acción con el espíritu humano o en acción y en contraste ante la naturaleza, o relacionado en mera contraposición de un todo que se revela en una fracción y ésta en su acción dentro del todo, o también en mero contraste. Pero se podrá anticipar que siempre se tratará de un cuadro lleno de vida, lleno de pulsaciones.

En las "Canción de los espíritus sobre el agua" (Gesang der Geister über den Wassern) , principio y fin se tocan en su sentido

esotérico. El cuerpo del poema se sostiene en belleza natural pero vista ya con fuerza transformadora del espíritu de la poesía, arte ilusorio.

"Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd." (192)

"El alma del hombre se asemeja al agua: del cielo viene, asciende al cielo, y de nuevo tiene que bajar a la tierra, eternamente variando."

Con dos versos solamente se enuncia el contenido esotérico, ampliamente parangonable a la naturaleza. Los dos participan de una vida superior que los guía. Pero no es alegoría sencilla. Es pensamiento que entrelaza uno y otro y se expresa por cuadros reales, llenos de pintura rítmica. Describe en los siguientes versos los caminos del agua cuyo "rayo" fluye con su pureza de la pared escarpada de la roca. Describe sus caminos de manera única. Llena de gracia sublime, habla de escollos que se yerguen contra su caída, y el agua, espumándose, de mal grado baja de escalón en escalón hacia el abismo. Todas estas descripciones vivísimas, hermosas en sí, llevan constantemente la insinuación de su parangón inherente. Agrega un sólo elemento más: el viento, amante gracioso de la ola que desde el fondo arranca ondas espumantes y desde allí las mezcla. Todo tiene vida independiente y desemboca en la última estrofa:

"Seele des Menschen
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!" (193)

"Alma del hombre, cómo te asemejas al agua; destino del hombre, cómo te asemejas al viento."

De un trazo rápido pone hombre y elemento natural bajo un sólo designio: el designio divino. Ciertamente es que no se menciona. Pero en el asemejamiento del hombre y la naturaleza en su camino imperturbable hay soplo de la fuerza que es mayor, aún mayor que el destino que parece ser también un elemento independiente que se mueve dentro del universo creado. En los dos, hombre y naturaleza que se mueven en constante círculo hay obra misteriosa. Tal es el efecto del poema. Magnitud en todo. Todos los astros

pacen su faz en el lago terso. Esta es la sensación que se extrae: uno se repite dentro del otro, se vuelve a encontrar, comprende su sentido y es guiado sin sentir y casi sin saber.

Existen confianza y esperanza eternos en el poema. Es la misma serena confianza que alberga el alma del barquero que mira con soberanía sobre el abismo horrible, confiado a sus dioses, se estrelle o llegue a la costa.

"Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
Und vertraut, scheiternd oder landend,
Seinen Göttern." (194)

El elemento de la naturaleza está contra el hombre, mas no lo puede dominar, ya que éste se encuentra en manos de "sus dioses", sin que le importe vivir o sucumbir. Esta es la calidad contraria del espíritu humano ante la naturaleza hostil: fuerza fecundada por el hálito de lo imperecedero, levantamiento ante la fuerza demoníaca del abismo oceánico. Corazón que no se deja arrastrar hacia la destrucción. Contraposición de fuerzas es este fin de un poema lleno de acción.

Este vigor orgulloso que lucha contra fuerzas que de tiempos remotos, desconocidos viene, existe en potencia conmovedora en aquel poema lleno de desafiante orgullo: "Prometeo" (Prometheus). La imprecación a Zeus deja ver la enormidad de Prometeo, ladrón del fuego, capaz de ver amos que dominan a Zeus y a él mismo.

"Hat nicht zum Manne mich geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herrn und deine?" (195)

En la magnitud de los dioses y de Prometeo se comprende la magnitud de aquello que sobre ellos existe pero que en ellos muestra su fuerza y encuentra su sentido:

"¿No forjóme hombre el tiempo todopoderoso y el destino eterno, mis amos y los tuyos?"

Enigmas del sentido esotérico del cosmos.

En "Ganymed" el sentido y la relación entre hombre, naturaleza y Dios es otro. Primero, la adoración sublime de la primavera, su belleza eterna, el sagrado sentimiento de su eterno calor. Acude al llamado de todo esto y siente nostalgia enorme. Desesperado casi, pregunta al sentimiento por su a dónde, y sabe que es hacia arriba donde están las nubes que descienden flotando y se inclinan ante su amor anhelante y lo llevan en su regazo, abrazan

al que abraza y lo llevan al seno del padre que a un todo ama.

"Hinauf! Hinauf strebt's.
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnenen Liebe.

Mir! Mir!
In eurem Schosse
Aufwärts!
Umfangend umfängen!
Aufwärts an deinen Busen
Alliebender Vater!" (196)

Un himno apasionado a la primavera. Un himno apasionado al Hacedor que en la primavera misma muestra la belleza creadora; la muestra a su vez en el profundo amor que el hombre siente al vivir tal belleza primaveral. La belleza divina se manifiesta en la naturaleza; amor divino en el hombre que trasciende naturaleza y asciende en el pecho de su padre Dios.

El todo y la fracción se manifiestan humilde y enormemente en su poema "Límites del linaje humano" (Grenzen der Menschheit). Es además un poema que revela la posición del poeta ante la realidad y la divinidad; su feliz comprensión de la necesaria polarización de ambos elementos. Son los elementos de la naturaleza, también aquí, los que impresionan al que "estremecimientos del niño siente, con lealtad en el pecho"

"Kindliche Schauer
Treu in der Brust." (197)

ante la tormenta y la bendición de sus rayos sembrados desde nubes que ruedan movidas por el sagrado padre.

"Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Über die Erde sät..." (198)

Es una fuerza antigua y un poder antiquísimo los que obran ante el hombre que nunca podrá medirse con los dioses. Es fuerza elemental, sí, la que se expresa y la que subyuga, pero ante los dioses de estas fuerzas caminan "muchas olas que los llevan sobre su camino". (199) Este camino infinito lleva a los dioses seguramente hacia lo eterno "un río eterno" (200), dice Goethe y con esto abre un panorama de esencia divina. Frente a esto el hombre delimitado, cuando quiere cimentarse en las estrellas pierden sus pies el fundamento y con él "juegan nubes y vientos" (201); pero si tan

sólo arraiga en la tierra firme y bien fundamentada, o sea, en la realidad, se elevará menos que el encino o la vid, no podrá tan siquiera compararse con éstos. Claro está, pues vid y encino cumplen con su misión natural al arraigar tan sólo en la realidad; el hombre debe acercarse con su espíritu al Hacedor, sin perder la realidad, pues su índole es naturaleza y espíritu, y esto se infiere del poema; es la posición goetheniana.

Esta doble relación nos tiene atados: es "un pequeño círculo que demarca nuestra vida".

"Ein kleiner Ring
Begrenzt unser Leben." (202)

La fracción, individualidad ante el todo, divinidad. La amplitud la logran tan sólo las generaciones que en cadena se aúnan a su interminable existencia.

"Und viele Geschlechter
Reihen sich dauernd
An ihres Daseins
Unendliche Kette." (203)

También aquí lo eterno, pero dentro de "un pequeño anillo".

Lo que de hálito divino hay en el hombre se expresa muy definitivamente en su poema "Lo Divino" (Das Göttliche). Aquí más todavía que antes, la expresa antinomia de naturaleza y hombre. La naturaleza y también la fortuna son elementos ciegos y tienen que obrar según les es dado, sin que exista sentimiento alguno dentro de ellos; ellos, como nosotros, están superditados a "eternas leyes de hierro", según las cuales tenemos que terminar nuestros círculos.

"Nach ewigen, ehrnen,
Grossen Gesetzen
Müssen wir alle
Unseres Daseins
Kreise vollenden." (204)

Pero el hombre es el único ser que puede más, que puede usar su razón y su juicio que podrá "darle duración al momento" (205). (Otra vez el concepto de la eternización artística del hombre por medio de su fantasía.) Y por lo tanto tiene una obligación; de ser "Noble, bueno y caritativo" (Edel sei der Mensch, -Hilfreich und gut!) (206).

Entonces es cuando en verdad se diferencia de los demás seres. Es el hombre que vive en la comunidad y es el hombre individuo los

que obran aquí - el todo y la fracción ante un todo eterno, ante los seres que vislumbra y que están por encima de él en este todo eterno. El simbolismo de este poema es extrañamente sereno y hermoso. Nos encontramos ante relaciones imperecederas entre lo que está al lado del humano y encima de los dos. Deja un campo abierto, como cada estrofa de Goethe nos deja, especialmente en aquella expresión de "los seres vislumbrados inmortales", para los cuales el hombre deberá ser modelo.(207) Todo es vislumbre, es presentimiento de los dioses y de Dios mismo, al que Goethe se acerca con la mayor pureza y sencillez, pero también con infinita humildad, amor ardiente. Así, con esta vislumbre de las grandezas del universo es como se amplía la individualidad, de otra manera mezquina y árida. Pocas veces se podrá sentir esta verdad tan intensamente como en su "Viaje Invernal por el Harz" (Harzreise im Winter). Uno de los poemas en donde más simbolismo subterráneo han encontrado las imágenes vibrantes, reales, del poeta. El principio es canto y búsqueda del poeta creador que se encuentra entre cielo y tierra "al igual que el halcón".

"Dem Geier gleich,
Der, auf schweren Morgenwolken
mit sanftem Fittich ruhend,
Nach Beute schaut,
Schwebe mein Lied." (208)

Este canto lo llevará por el universo, lo guiará. Antes viene la tranquilidad, como interrupción anterior a la creación, como el momento anterior al inhalar; descansa el halcón sobre pesadas nubes matutinas con sus suaves alas, símil del poeta pero más que símil. Así Goethe lo miró cuando al despuntar el día emprendió su excursión al "Brocken". Así lo miró y la observación fue completa y contenía un triunfo. Un soplo de vida siempre nueva, contiene este principio. Desemboca el poema en el símil de la montaña, tan lleno del sentimiento elevado, y relacionado con dos unidades: la sobrenatural y la comunidad de los hombres. Pero este sobrenatural, lo que no es mera naturaleza en el hombre (así se debe entender la palabra) ahora está dentro de él y abre universos ante nuestros ojos, dentro de nuestro pecho:

"Du stehst mit unerforschtem Busen
Geheimnisvoll offenbar
Ueber der erstaunten Welt
Und schaust aus Wolken

Auf ihre Reiche und Herrlichkeit
Die du aus den Adern deiner Brüder
Neben dir wässerst." (209)

Imagen que alberga muchas imágenes. Primero una realidad: la montaña que se yergue arriba del asombrado mundo; de las montañas "mira a los imperios y el esplendor del mundo al que regala con el agua de las venas de sus hermanos"; los ríos de la montaña. Hasta aquí la primera imagen. Pero esta montaña gallarda y bondadosa, esta naturaleza grande, las sintió Goethe de manera tan particular que sólo a la histórica subida al monte "Brocken" se refiere. En aquella ocasión sintió revelaciones profundas; el paseo fue de singular importancia para Goethe. Así lo expresó ante sus amigos.

La condición de la montaña es símbolo de una vida, y lo que hay de esotérico en los dos primeros versos basta para pensarlo una vida:

"Du stehst mit unerforschtem Busen
Geheimnisvoll offenbar
Über der erstaunten Welt..." (210)

"Con pecho inexplorado te revelas en apocalipsis sobre el mundo asombrado..."

Relación profunda con lo divino y la fuerza de su luz. Relación entre la montaña y su propio ser. Este "pecho inexplorado" es la insondable, jamás agotada individualidad del poeta. Jamás agotada porque desde su altura ha podido vislumbrar verdades eternas y ha podido sentir la presencia de un espíritu eterno. Lo que hay de relación y de comprensión lo ha podido revelar y lo está revelando con todo el misterio, el apocalipsis que siempre encierra el conocimiento sublime en relación con el mundo. "La fecundación" que a este mundo dota con el "agua de las venas de sus hermanos" es también significativa. Goethe sentía siempre la presencia y la ayuda de los grandes espíritus que habían vivido y vivían con él. En el suceder histórico sentía siempre la densidad de los espíritus que en comunidad obran, la dependencia del individuo y la acción recíproca entre éste y el grupo humano.

Una vida enorme se comprende en esta última estrofa. Alturas que escalonó el cuerpo del poeta, alturas que su espíritu alcanzó. Es la esfera toda de un suceder y de un vivir, hecha imagen artística.

Estas estrofas son una afirmación solemne ante la "Canción Vespertina del Artista" (Künstlers Abendlied) (211). Aquí obra nuevamente el pensamiento poético ante la naturaleza; ella le ampliará hacia una eternidad su existencia estrecha. Esto parecería ser tan sólo un canto entusiasta a la realidad natural. Pero conocemos ya el pensar del poeta y sabemos que también la naturaleza es mirada con el ojo puro, siempre niño, del que sobre ella ve obrar eternidades. El cielo artístico de Goethe estaba lleno de imágenes y divinidades. Todas ellas obraban conforme leyes imperecederas y sobre ellas siempre obraba una fuerza de espíritu aún en lo que contra este espíritu se había vuelto. También en el arcángel caído de Milton seguía obrando conciencia de la luz divina y hacía retorcerse al malo, que alejaba más ante la imposibilidad de volver. Aguijones del recuerdo celeste. Hay conceptos afines en Goethe. Mephisto también es un poder antinómico a Dios, es el que busca el desorden, el caos, el alejarse de la divinidad. Se pierde en la nada, ama "lo siempre vacío" (212) como expresa, pero contiene su existencia fuerzas en las que se revelan designios divinos. Lo que está en camino de formación y siempre trabaja y vive, también se apodera de Mephisto y éste, en el fondo, es instrumento, no del todo independiente, aunque sí perdido.

"Das Werdende, das ewig wirkt und lebt..." (213)

El sentido se vuelve aún más recóndito cuando se habla de orígenes antiguos, fuerzas, al parecer alejadas ya de toda luz. Goethe, nunca cuando hablaba de los misterios del espíritu, expresaba el sentimiento de los mundos esotéricos de manera clara. Apenas insinuaba, como en su "Viaje Invernal por el Harz", y después de insinuar volvía inmediatamente a su realidad, la realidad de la fantasía. Existe en Goethe una pureza y una veneración ante estos mundos que le hacen ocultar siempre sus últimos y más profundos sentimientos. No desea aclarar su mundo, respeta además los secretos de la eternidad y se acerca a ellos por medio de símbolos y figuras multiformes. En todos los genios grandes existe este profundo respeto. En Milton se expresa esta virginidad del sentimiento por boca del arcángel Rafael que dice al Adán, curioso de entender todas las cosas bajo el cielo y en el cielo:

"Solicit not thy thoughts with matters hid." (214)

Es también el "no sabiendo" de San Juan. Pero de esta manera Goethe dice más, aviva más el pensamiento de todos que lo aman. Su mundo multiforme, lleno de imágenes y de insinuaciones elevados nos acerca al sentimiento de Goethe; en él una esfera tan grande como este mundo visto y creado por él.

Este misterio tan antiguo como la luz, tan inconmensurable como ella, tan terrible en su enigma, lo llama Goethe "die Mütter", "las madres". A su morada envía Mephistopheles a Fausto. Es como enviarlo a la nada, una nada que sorbe todo lo que ha sucedido y está por suceder. ¿Es origen, fuerza ciega, voluntad imperecedera? Son las raíces de lo esotérico y Fausto se estremece cuando Mephistopheles las nombra. Es un despertar y mirar a un abismo, pero recupera fuerzas, y ante las palabras sarcásticas de Mephistopheles, revela con espíritu limpio, de infante,

"Doch im Erstarren such ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil,
Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure,
Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure." (215)

"No busco mi salvación en la rigidez de un pasmo, el estremecimiento de la veneración es la mejor parte de los humanos. Aunque el mundo le quiera entorpecer el sentimiento, siente, conmovido, profundamente el prodigio magno."

Hermosa imagen aterradora que aparece ante nuestros ojos, ante nuestros sentidos. Cuando Fausto desciende hacia "las madres" sentimos la creación del cosmos. Esto es Goethe en sus visiones esotéricas; impulsador del conocimiento; partícipe de sentimientos incommensurables.

Si comprendemos el arte literario como arte ilusorio, arte de fantasía, en el sentido goetheniano, a saber: que flota arriba de las artes pictóricas y musicales como el brote último, más refinado de éstas, entonces comprendemos que este arte refinadísimo es capaz de expresar asimismo lo más fino, apenas perceptible de la vida. Pintura y música se manifiestan como revelaciones artísticas todavía ligadas a la realidad y por esta relación, sensuales; sensuales puesto que se engendran directamente por medio de los sentidos reales, el ojo y el oído en conexión con la naturaleza. Pero el arte literario ya es flor "artificial", flor que no tiene el nexo directo con la naturaleza sino que crece sobre el fundamento vivo del arte sensual.

Entonces se comprende que el arte literario es particularmente apto, por su misma índole, para revelarnos el mundo de lo esotérico. No es imaginable otro arte que pueda dar las imágenes palpables y precisas de lo esotérico, porque no puede valerse de los elementos propios al arte literario que nos lleva sobre el camino de la esoteria y que son el fundamento artístico de las artes sensuales y su material propio, todavía el más explícito de todos los materiales, que es el verbo.

La esoteria que está más alejada de la naturaleza real que cualquier otro tema humano encuentra, por estas razones, su mejor elemento expresivo en un arte que también es el más retirado de la naturaleza real. Esto, por lo menos es consecuencia del pensamiento de Goethe y dentro del campo de estudio de este autor encontramos una vereda nueva del estudio:

Lo esotérico como valor literario y lo literario como vehículo expresivo de lo esotérico. Con esto se vuelve (para Goethe) máximo vehículo de un aspecto de la vida humana que es el sentimiento esotérico. El alto sentido que Goethe da a lo literario puede encontrarse en las palabras finales de la segunda parte del Fausto en su triunfal ascenso:

"Alles Verg'ngliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
....." (216)

"Todo lo perecedero es tan sólo un símil; lo incompleto aquí se vuelve acontecimiento; lo indescriptible aquí se volvió un hecho."

Esta es la poesía-transformación de lo indescriptible - en hechos palpables. Realidad de lo que en la "fantasía" se desenvuelve, así como el "Coro Místico" de Goethe lo canta en la más esotérica de sus obras.

El tema literario esotérico reviste formas variadísimas y recibe una importancia al igual diferente. Para Goethe es la más elevada expresión literaria y por el conocimiento teórico que el poeta nos ha transferido de sus pensamientos acerca de la literatura, se pudo estudiar ampliamente el lugar que toma la esotérica dentro de su obra. Por otro lado, se pudo deslindar el tema con precisión por las diversas opiniones teórico-literarias que expresó Goethe en sus conversaciones, cartas y anotaciones, lo mismo que ya en la obra poética.

En Milton lo esotérico es justificación de la obra que escribe. Automáticamente se vuelve entonces significado fundamental de todos los temas de su poesía. El sentimiento profundo que de su obra mana, es pues, consecuencia del tema esotérico que en su fondo yace. La majestad de la expresión y la sublimidad de los pensamientos se originan, según se vió, en éste tema.

Si pensamos en San Juan de la Cruz consideramos que el más hondo fervor ha guiado esta excelsa música poética. Que las búsquedas del místico se traducen en búsquedas literarias para expresar aquéllas con todos los elementos técnicos que pueden estar en el alcance del poeta místico. La esotérica se ha restringido al campo místico y se ha valido de imágenes variadas que nos atraen hacia la morada mística de su espíritu.

En Miguel Angel el tema esotérico no tiene esta exclusividad dentro de su poesía ni reviste esas formas armónicas. Es tema que aparece en oposición a la vida sentimental del poeta y se encuentra en pugna con los demás elementos vitales del poeta. Pero su participación es significativa, por la conciencia del autor del poder del mundo esotérico que participa siempre de la formación de la obra artística. Así que en último caso tenemos también aquí el reconocer incondicional de lo esotérico como fundamental, cosa que se expresa casi de mal grado, como un amor desesperado que el autor tuvo al poder de lo divino.

En Rilke se observa el aspecto hermético, exclusivo de lo esotérico. También aparece la forma mística en su obra, pero una mística que se ensancha sobre los más variados temas de la vida real, pero corre siempre con presencia subterránea en toda la obra. Por la plenitud esotérica de la obra, por aparecer lo esotérico en todas las imágenes del poeta, fue posible estudiar en

éste la esotérica con mayor abstracción del tema que en otros. Por ello es tan precisable el tema blanco que en el poeta consiste en sentimiento pensado de afluencia puramente esotérica y así da todo el peso al tema esotérico en su valuación como tema literario.

Fray Luis aporta el sentimiento de lo imperecedero con la utilización del tema esotérico en su obra. Pero no sólo lo utiliza. También para él, como para Milton, lo esotérico y la inspiración divina justifican la obra poética y alcanza sólo por esta inspiración valor verdadero.

En Omar Khayyam se hizo el estudio viendo el efecto de sus poesías sobre el ánimo del que los lee. De allí se hicieron las conclusiones sobre la importancia del tema esotérico que en los rubayat yace y se concluye que es éste tema el que les da significado más profundo a la vez que posibilidad inspiradora por su poder de insinuación, vivamente apoyado con el rico alegorismo del autor. La posibilidad de estudiar los dos aspectos de la obra aisladamente, el literario-lírico y el temático-esotérico, aclaró en mucho el verdadero peso del tema esotérico en el caso de Omar Khayyam y mostró con este aislamiento un caso de abstracción práctica, ya que en la versión inglesa no aparece lo esotérico en la superficie de los poemas; apenas se vislumbra y los mismos ganan fuerza de sugerencia y con esto fuerza creadora, elemento ya de lo literario mismo que entonces se reforzó en uno de sus elementos más importantes por medio del tema esotérico.

La relación es íntima y significativa. Lo literario mismo que, según definición anterior, es manera de pensar algo, susceptible de hacerse arte literario y es un pensamiento envuelto en un ritmo y cargado de sugerencia creadora, refuerza esta sugerencia creadora con el tema esotérico. Así queda establecido, aún en teoría, el valor del tema esotérico como valor literario; en la práctica lo demostró toda la cadena de autores excelsos de la literatura universal.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Abreu Gómez, Ermilo. Edición, prólogo y notas a Sor Juana Inés de la Cruz. México, Clásicos de México, 1940.
- 2.- Alonso, Dámaso. Ensayos sobre Poesía Española. Buenos Aires, Argentina. Revista de Occidente, 1946.
- 3.- Alonso, Dámaso. La Poesía de San Juan de la Cruz. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija, 1942.
- 4.- Arauz, Alvaro. Sobre el Greco, Goya y Picasso. México, D.F. Edición Tenochtitlan, 1943.
- 5.- Chamberlain, Houston Steward. Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts. München, Bruckmann. A.G., 1922. Dos tomos.
- 6.- Chamberlain, Houston Steward. Goethe. München, Verlag von F.Bruckmann, A.G. 1912.
- 7.- Chamberlain, Houston Steward. Immanuel Kant. 4a edición. München, F.Bruckmann A.G., 1921.
- 8.- Dilthey. Psicología y Teoría del Conocimiento. México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- 9.- Fitzgerald, Edward. Rubaiyat of Omar Khayyam. New York, N.Y., Grosset and Dunlap, Publishers, 1941.
- 10.- Gebser, J. Rilke und Spanien. Zürich, Verlag Oprecht. 2ª edición. 1946
- 11.- Goethe, Johann Wolfgang von. Gespräche mit Eckermann. Berlin, Deutsche Bibliothek, Otto Harnack (Sin fecha) dos tomos.
- 12.- Goethe, Johann Wolfgang von. Obras. Basel, Birkhäuser Verlag, 1944. 12 tomos.
- 13.- Hanisch, Dr.O.Z. Omar Khayyam in seinen Rubaiyat mit einem Abriss der Geschichte und Lebensbeschreibung des persischen Dichters, Astronomen und Staatsmannes. Leipzig, Verlag und Versandhaus G.m.b.H. 1933.
- 14.- Hanisch, Dr. O.Z. Die Ur-Religion. Leipzig, Verlag und Versandhaus G.m.b.H. 1933.
- 15.- León, Fray Luis de. Poesías Completas. Argentina, Editorial Sopena, 2a edición, 1942.
- 16.- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Historia de las Ideas Estéticas en España. Tomo IV. 2a edición. Buenos Aires, Editorial Glem, Colección Boreal. (sin fecha) 14 tomos.

- 17.- Menéndez y Pelayo, Marcelino. De la Poesía Mística. En "San Isidoro, Cervantes y otros estudios." Buenos Aires, Argentina, Espasa Calpe, 1942.
- 18.- Michelangelo. Sonetos. Zürich, Scientia Verlag, 1945.
- 19.- Milton, John. Complete Poetry and selected Prose. New York. The Modern Library. (sin fecha)
- 20.- Nevar, Elya Maria. Freundschaft mit Rainer Maria Rilke. Begegnungen - Gespräche - Briefe und Aufzeichnungen. Bern, Albert Züst Verlag, 1946.
- 21.- Pfandl, Ludwig. Introducción al Siglo de Oro. Barcelona, Edición Araluce, 1942.
- 22.- Reyes, Alfonso. El Deslinde. Prolegómenos a la Teoría Literaria. México, D.F., Fondo de Cultura Económica. 1944.
- 23.- Rilke, Rainer Maria. Das Buch der Bilder. New York, Frederick Ungar. (sin fecha)
- 24.- Rilke, Rainer Maria. Das Stundenbuch. New York, Frederick Ungar Publishing Co. (sin fecha)
- 25.- Rilke, Rainer Maria. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frederick Ungar Publishing Co. (sin fecha)
- 26.- Rilke, Rainer Maria. Die frühen Gedichte. Id.
- 27.- Rilke, Rainer Maria. Die Sonette an Orpheus. Id.
- 28.- Rilke, Rainer Maria. Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke.
- 29.- Rilke, Rainer Maria. Duineser Elegien. Id.
- 30.- Rilke, Rainer Maria. Geschichten vom lieben Gott. Id.
- 31.- San Juan de la Cruz. Obras Escogidas. Edición y Prólogo de Ignacio B. Anzoátegui. Buenos Aires, Argentina, Espasa Calpe, S.A. Buenos Aires - México. 1942.
- 32.- Sáinz Rodríguez, Pedro. Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España. Madrid, Editorial Voluntad, S.A. 1927.
- 33.- Schiller, Friedrich von. Die aesthetische Erziehung des Menschen. En "Obras", Stuttgart, edición de la Librería de Cotta. 1883. 4 tomos.
- 34.- Sauerlandt, Max. Michelangelo Buonarroti. Leipzig, Karl Robert Langewiesche. K8 igstein im Taunus. (con 100 grabados, esculturas y pinturas.) 1922.
- 35.- Soergel, Albert. Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig, Voigtländer Verlag. 9a edición. 1911. dos tomos.
- 36.- Valle Inclán, Ramón del. La Lámpara Maravillosa. Madrid, Editorial Rua nuova. 1942.
- 37.- Vossler, Carlos. Fray Luis de León. Buenos Aires - México. Espasa Calpe, Argentina, S.A. Colección Austral. 1946.
- 38.- Vossler, Karl. La Soledad en la Poesía Española. Madrid, Revista de Occidente, 1941.

INDICE DE CITACIONES.

- 1.- Chamberlain, Houston Steward. Kant. op.cit.pág.781.
- 2.- Alonso, Dámaso. San Juan de la Cruz. op.cit.pág.10.
- 3.- Abreu Gómez, Ermilo. Sor Juana. op.cit.pág.73.
- 4.- Dilthey. Psicología y Teoría del Conocimiento. op.cit.pág.365.
- 5.- Hanish, Dr. O.Z. Omar Khayyam. op.cit. pág.8.
- 6.- Fitzgerald. Rubayat of Omar Khayyam. op.cit.pág.30.
- 7.- ibid. pág.32.
- 8.- ibid. pág.38.
- 9.- id. pág.47.
- 10.- id. pág.84.
- 11.- id. pág.42.
- 12.- id. pág.55
- 13.- Alonso, Dámaso. Ensayos de Poesía Española. op.cit.pág.119.
- 14.- Vossler, Karl. Soledad en la Poesía Española. op.cit.pág.173.
- 15.- id. pág.173.
- 16.- León, Fray Luis de. Obras. op.cit.pág.19.
- 17.- id. pág.20.
- 18.- id. pág.20.
- 19.- ibid.
- 20.- id. pág.18.
- 21.- id. pág.19.
- 22.- id. pág.16.
- 23.- id. pág.17.
- 24.- id. pág.16.
- 25.- id. pág.17.
- 26.- id. pág.17.
- 27.- Vossler, Carlos. Fray Luis de León. op.cit.pág.29
- 28.- León, Fray Luis de. Obras. op.cit.pág.19.
- 29.- id. pág.41.
- 30.- id. pág.22.
- 31.- id.pág.25.
- 32.- id. pág.24
- 33.- Rilke, Rainer Maria. Geschichten vom lieben Gott. op.cit. pág.14.
- 34.- Rilke, Rainer Maria. Die Aufzeichnungen... op.cit.pág.283.
- 35.- Rilke, Rainer Maria. Worpswede. En "Die Aufzeichnungen.." op.cit.pág.241.

INDICE DE CITACIONES. (Continuación)

- 36.- id. pág.242.
- 37.- Rilke, Rainer Maria. Die Aufzeichnungen... op.cit.pág.302.
- 38.- id. pág.295.
- 39.- id. pág.296.
- 40.- id. pág.297.
- 41.- id. pág.27.
- 42.- id. pág.68.
- 43.- id. pág.67.
- 44.- Rilke, Rainer Maria. Das Stundenbuch. op.cit.pág.4.
- 45.- id. págs. 14-15.
- 46.- id. pág.83.
- 47.- id. pág.82.
- 48.- Rilke, Rainer Maria. Buch der Bilder. op.cit.pág.138.
- 49.- Rilke, Rainer Maria. Die Aufzeichnungen... op.cit.pág.308.
- 50.- Rilke, Rainer Maria. Buch der Bilder. op.cit.pág.141.
- 51.- id.loc.cit.
- 52.- id. pág.65.
- 53.- id. pág.67.
- 54.- Rilke, Rainer Maria. epílogo a las "Cartas" op.cit.pág.209.
- 55.- Rilke, Rainer Maria. Die Aufzeichnungen... op.cit.pág.8.
- 56.- Rilke, Rainer Maria. Sonetos a Orfeo. op.cit.pág.8
- 57.- id. pág.7, I.
- 58.- id. pág.59, II.
- 59.- id. pág.27, II.
- 60.- Michelangelo, Sonetos. op.cit.pág.76.
- 61.- id. pág.30.
- 62.- Rilke, Rainer Maria. Die Aufzeichnungen... op.cit.pág.343.
- 63.- Michelangelo. Sonetos. op.cit.pág.70.
- 64.- id. pág.66.
- 65.- id. pág.10.
- 65a.-id. pág.14.
- 66.- id. pág.14.
- 66a.-id.loc.cit.
- 67.- id. pág.44.
- 68.- ibid.
- 69.- id. pág.44.
- 70.- id. pág.46.

INDICE DE CITACIONES.(Continuación)

- 70a.- Alonso, Dámaso. San Juan de la Cruz. op.cit.pág.10.
71.- Abreu Gómez, Ermilo. Sor Juana. op.cit.loc.cit.
72.- Sáinz Rodríguez. Historia de la Mística... op.cit.pág.121
73.- San Juan de la Cruz. Obras Escogidas. op.cit.pág.34.
74.- Alonso Dámaso. San Juan. op.cit.pág.12.
75.- San Juan de la Cruz. Obras.. op.cit. pág.15.
76.- Vega, Garcilaso de la. Obras. 2a. edición. Espasa-Calpe
Argentina, S.A. Buenos Aires - México.1942. pág.56.
77.- San Juan de la Cruz. op.cit.pág.30.
78.- id. loc. cit.
78a.- id. loc.cit.
79.- ibid.
80.- ibid.
81.- ibid. pág.31.
82.- ibid.
83.- id. pág.32.
84.- ibid.
85.- ibid.
86.- ibid.
87.- id. pág.33.
88.- ibid.
89.- ibid.
90.- ibid.
91.- ibid.
92.- id. pág.34.
93.- ibid.
94.- ibid.
95.- id. pág.34.
96.- ibid.
97.- ibid.
98.- ibid.
99.- id. pág.15.
100.- ibid.
101.- id. pág.28.
102.- id. pág.28.
103.- id. pág.29.
104.- id. pág.30.

INDICE DE CITACIONES. (Continuación)

- 105.- id. pág.37.
- 106.- id. pág.46.
- 107.- id. pág.53.
- 108.- id. pág.54.
- 109.- id. pág.56.
- 110.- id. pág.21.
- 111.- id. pág.22.
- 112.- ibid.
- 113.- id. pág.23.
- 114.- id. pág.24.
- 115.- ibid.
- 116.- id. pág.56.
- 117.- id. pág.28.
- 118.- id. págs. 29, 30.
- 119.- id. pág.40.
- 120.- id. pág.15.
- 121.- Milton, John. Works. op.cit.pág.121.
- 122.- id. pág.122.
- 123.- id. pág.94.
- 124. id. págs. 96, 97.
- 125.- id. págs. 98,99.
- 126.- id. pág.98.
- 127.- id. pág.99.
- 128.- id. pág.110.
- 129.- id. pág.125.
- 130.- id. pág.126.
- 131.- id. pág.150.
- 132.- id. pág.154.
- 133.- id. pág.167.
- 134.- id. pág.167.
- 135.- id. pág.175.
- 136.- id. pág.174.
- 137.- id. pág.242.
- 138.- id. pág.263.
- 139.- id. pág.294.
- 140.- id. pág.140.
- 141.- id. pág.315.

INDICE DE CITACIONES.(Continuación)

- 142.- id. pág.347.
143.- id. pág.347.
144.- id. pág.394.
145.- Goethe, Johann Wolfgang von. Conversaciones con Eckermann.
op.cit.pág.113,II.
146.- id. pág.111, II
147.- id. pág.244, II.
148.- id. pág.146, I.
149.- id. pág.98, I.
150.- id. pág.225, I.
151.- id. 239, I.
152.- id. pág.230, II.
153.- id. pág.240, I.
154.- id. pág.280, I.
155.- id. pág.150, II.
156.- id. pág.68, I.
157.- id. pág.35, I.
158.- id. pág.35, I.
159.- id. pág.275, I.
160.- id. pág.275, I.
161.- id. pág.206, I.
162.- id. pág.172, I.
163.- id. pág.27, II.
164.- id. pág.280, I.
165.- id. pág.281, II.
166.- id. pág.92, I.
167.- id. pág.101, I.
168.- id. pág.118, I.
169.- id. pág.119, I.
170.- id. pág.120, I.
171.- id. pág.122, I.
172.- id. pág.12, I.
173.- id. pág.237, I.
174.- id. pág.138, I.
175.- id. pág. 149, I.
176.- id. pág.62, I.
177.- id. pág.146, I.

INDICE DE CITACIONES.(Continuación)

- 178.- id. pág.146, II.
- 179.- id. pág.155, I.
- 180.- id. pág.291, I.
- 181.- id. pág.292, I.
- 182.- id. pág.160, I.
- 183.- id. pág.188, II.
- 184.- Chamberlain, Houston Steward. Goethe. op.cit.pág.399.
- 185.- id. pág.409.
- 186.- id. pág.410.
- 186a.-id. pág.411.
- 187.- Goethe, Johann Wolfgang von. Obras. op.cit.pág.68, I.
- 188.- Chamberlain, H.S. Goethe, op.cit. pág.403.
- 189.- Goethe, J.W.v. Obras. op.cit.pág.218, I.
- 190.- Goethe, J.w.v. Conversaciones... op.cit.pág.280, I.
- 191.- Goethe, J.w.v. Obras. op.cit.pág.68, I.
- 192.- id. pág.242, I.
- 193.- id. pág.243, I.
- 194.- id. pág.254, I.
- 195.- id. pág.257, I.
- 196.- id. pág.259, I.
- 197.- id. pág.259, I.
- 198.- *ibid.*
- 199.- id. pág.260, I.
- 200.- id. pág.259, I.
- 201.- id. pág.259, I.
- 202.- id. pág.260, I.
- 203.- *ibid.*
- 204.- id. pág.261, I.
- 205.- id. pág.200, I.
- 206.- id. pág.260, I.
- 207.- id. pág.262, I.
- 208.- id. pág. 246, I.
- 209.- id. pág.248, I.
- 210.- id. pág.248, I.
- 211.- id. pág.10, II.
- 212,- id. pág.191, III.
- 213.- id. pág.12, III.

INDICE DE CITACIONES.(Continuación)

214.- Milton, John. Obras. op.cit.pág.270.

215.- Goethe, J.W.v. Obras. op.cit.pág.196, III.

216.- id. pág.368, III.