

**LA ARCILLA HERIDA.
IMÁGENES DE LA MATERIA EN LA POESÍA DE MILAN
RÚFUS**

Alejandro Hermida de Blas
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El artículo analiza el simbolismo de la tierra, el agua y las materias pastosas en la obra del poeta eslovaco Milan Rúfus, prestando especial atención a sus valores imaginarios, de origen no visual. El estudio se centra particularmente en la arcilla, considerada como arquetipo de una pasta primigenia simbolizadora de la vida, transición entre la dureza de la materia inanimada y la fluidez, más espiritual, del agua. La tesis es que estas imágenes materiales, así como las imágenes dinámicas del campesino que trabaja la tierra, transmiten por sí mismas ciertas claves metafísicas y morales del autor.

PALABRAS CLAVE: imaginación material, imaginación dinámica, tierra, agua, pasta, arquetipos.

SUMMARY

“Wounded clay: Images of matter in the poetry of Milan Rúfus” analyses the symbolism of earth, water and pasty matters in the works of the Slovak poet, with special regard to their imaginary, nonvisual values. The study particularly focuses on clay as an archetype of the primitive

paste that symbolizes life and represents the transition between the hardness of inanimate matter and the more spiritual fluidity of water. The theory here presented is that material images, as well as dynamic images of the peasant working the land, unveil some metaphysical and moral keys of the author.

KEY WORDS: material imagination, dynamic imagination, earth, water, paste, archetypes.

1. LA IMAGINACIÓN MATERIAL

La poesía del autor eslovaco Milan Rúfus (n. 1928) ha dado lugar a una cantidad considerable de estudios y comentarios críticos. Los enfoques que se le han aplicado son muy diversos: histórico-literarios, comparatistas, estilísticos, sociológicos, filosóficos, religiosos o, más frecuentemente, una mezcla de varios de ellos. Sin embargo, hay un aspecto fundamental de su poética que los investigadores apenas mencionan. Nos referimos a la *imaginación material*, que el filósofo francés Gaston Bachelard, en sus célebres ensayos sobre los cuatro elementos en la poesía, contrapone a la *imaginación formal*. El fundamento psicológico de esta distinción sería el siguiente:

Las fuerzas imaginantes de nuestro espíritu se desenvuelven sobre dos ejes muy diferentes.

Unas cobran vuelo ante la novedad; se recrean con lo pintoresco, con lo vario, con el acontecimiento inesperado. La imaginación animada por ellas siempre tiene una primavera que describir. Lejos de nosotros, en la naturaleza, ya vivientes, producen flores.

Las otras fuerzas imaginantes ahondan en el fondo del ser; quieren encontrar en el ser a la vez lo primitivo y lo eterno. Dominan lo temporal y la historia. En la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, producen

gérmenes; gérmenes cuya forma está fijada en una sustancia, cuya forma es interna (Bachelard, 1978: 7).

Según Bachelard, cada uno de estos tipos de fuerzas crea imágenes diferentes. La diferencia entre unas y otras estaría en el grado de implicación del sujeto que, en el caso de las imágenes materiales, iría más allá de la simple percepción visual; la suya sería una experiencia física total y, además, creativa, pues iría precedida de una actividad psíquica ensoñadora: “Además de las imágenes de la forma, evocadas tan a menudo por los psicólogos de la imaginación, existen (...) imágenes *directas* de la *materia*. La vista las nombra, pero la mano las conoce. Una alegría dinámica las maneja, las amasa, las aligera. Soñamos esas imágenes de la materia, sustancialmente, íntimamente, apartando las formas, las formas perecederas” (Bachelard, 1978: 8). No vamos aquí a valorar la exactitud psicológica de estos planteamientos, sino su aplicación concreta al análisis poético. Y la existencia de tales imágenes de la materia en la lírica de Milan Rúfus nos parece indudable. Hemos constatado la presencia en ella de ciertas imágenes recurrentes que no parecen tener su origen en la percepción visual de la realidad, fuente más usual de la figuración poética, sino en las cualidades materiales imaginarias de ciertas sustancias. Estas cualidades -la consistencia en primer lugar- permiten a la imaginación del autor encontrar un parentesco entre realidades en principio muy alejadas. Tomando prestadas las palabras de Bachelard, podríamos decir que su obra “desciende al germen del ser lo bastante profundamente como para encontrar la sólida constancia y la hermosa monotonía de la materia” (Bachelard, 1978: 8). La aparición de estas imágenes es tan regular que nos permite trazar unas coordenadas simbólicas profundas que estructuran el universo poético del autor.

Conviene aclarar que no consideramos la imaginación material como el único principio de la poética de Rúfus. La capacidad evocadora de la materia se conjuga con otros niveles semánticos, creando un enunciado de un complejo simbolismo. La imaginación material nos parece, sin embargo, de especial importancia por dos motivos: su presencia recurrente y unificadora, y el hecho de que, frente a otros niveles de

simbolismo, corresponde a un estrato más básico; tan básico que la mayoría de los estudiosos lo pasa por alto o lo menciona sólo fugazmente, sin analizar a fondo su plasmación concreta en las imágenes.¹ El proverbial arraigo del poeta en un paisaje (la montaña eslovaca), una sociedad (la aldea tradicional) y un sistema de valores determinados (la ética cristiana) ha desviado la atención de muchos críticos hacia interpretaciones ilusoriamente realistas. Pero la aparente adhesión a una realidad ecológica y social, a nuestro juicio, nunca podrá explicar del todo la fuerza sugeridora de algunas imágenes, ni la validez de su recepción por lectores ajenos a las circunstancias extraliterarias del autor.

2. LA ARCILLA HERIDA

Hasta una lectura superficial de la poesía de Rúfus evidencia el papel sustantivo que este autor concede a la tierra. Ya en el poema inaugural de su primer libro publicado, *Cuando maduremos (Až dozrieme)* (1956), leemos: “Las blanduras de la espiga palpa hoy / el rigor silencioso de la tierra” (“*Mäkkosti klasu ohmatáva / dnes tichá prisnost' zo zeme*”).

La tierra y su cultivo tienen un lugar central en la obra ulterior del poeta eslovaco, especialmente en los libros *Campanas (Zvony)* (1968), *Gente en las montañas (Ludia v horách)* (1970), *La cuna (Kolíska)* (1972) y *Mesa de los pobres (Stôl chudobných)* (1972). Entre las diversas realizaciones de este motivo, constatamos la presencia de una imagen asombrosamente recurrente, que desde ahora denominaremos *imagen de la arcilla herida*. Se trata más bien de un grupo de imágenes estrechamente emparentadas: las huellas del ganado en el barro, las roderas del carro en el camino, los surcos del arado en el campo y

¹ Entre los autores que señalan la importancia de la materia en la poesía de Rúfus está Josef Peterka: “La regeneración por la vuelta a la infancia, a los orígenes primeros, al alfabeto, a los elementos de las filosofías naturales presocráticas; así podríamos definir una fuente clave de la obra de Rúfus” (Peterka, 1984: 177). Viliam Marčok, a propósito del poemario *El bosque (Hora)* (1978), opina que Rúfus confronta “la vida del hombre con el ser de la materia en general, el mito del destino humano con el mito de la eternidad de la materia” (Marčok, 1985: 82). También Valér Mikula hace una breve referencia al tema, que más adelante comentaremos polémicamente.

algunas otras variantes. Todas ellas tienen en común varios rasgos fundamentales:

a) La insistencia en la materia terrestre (designada a menudo como *hlina*, la arcilla) y en sus propiedades físicas, particularmente la consistencia.

b) La ambivalencia semántica: sin dejar de ser imágenes de la tierra, despiertan asociaciones más o menos explícitas con vivencias humanas.

c) La ambigüedad valorativa: la misma imagen puede evocar sufrimiento o un sentimiento de armonía vital.

No debe extrañarnos la complejidad de esta imagen de la arcilla herida, que, como trataremos de demostrar, es inequívocamente material. Bachelard nos advierte: “Sin duda es marca de las imágenes materiales primeras -la dureza es una de ellas- que reciben sin dificultad las formas más diversas. La materia es un centro de sueños” (Bachelard, 1994: 82). Antes de analizarla en profundidad, veamos algunos ejemplos de sus distintas variantes:

1) Las huellas del ganado en el barro se asocian en ocasiones con el sufrimiento humano. Así lo vemos en la imprecación a Dios de los antibelicistas “Villancicos de Corea” (“Kórejské koledy”): “Habla, por Dios, cuando brilla la sangre en las heridas / como agua en las huellas que un búfalo dejó en la arcilla, / ¿qué calla tu rostro?”² (“*Rozprávaj, preboha, keď krv sa leskne v ranách / jak voda v šlapajach, kde byvol prešiel hlinou, / čo mlčí tvoja tvár?*”)

La misma imagen la encontramos en las primeras estrofas del hermoso poema “Memoria” (“Pamät”), esta vez sugiriendo una dolorosa experiencia erótica (tal vez de la adolescencia, como indicarían los versos “mártires del amor / con la cara picada”):

Senderos de los rebaños. Mártires del amor
con la cara picada.
En los pequeños moldes
de las pezuñas brilla un agua triste.
Como siempre, como siempre que alguien demasiado pesado

² Todas las traducciones son del autor del artículo, mientras no se indique lo contrario en la bibliografía.

pasa por nosotros y nos arranca el llanto.

El llanto de un ansia estéril, vino ruin en el molde
de la memoria. O, llanto por todo
a lo que, entregados como un camino,
éramos capaces de besar los pies.³

Debido a la ambigüedad valorativa que hemos mencionado, la imagen de las huellas en el barro no siempre transmite una sensación penosa en Rúfus. Así, en “Arcilla de primavera” (“Jarná hlina”) leemos:

El rocío de marzo, como un borrador,
le limpia los garabatos de las ruedas,
la temblorosa escritura labriega.

La arcilla es sabia, sabe su alfabeto.
Tiene ojos fieles y amarillos como un perro.
Cuando llevan de mañana los caballos frescos,
igual que a unas hijas abraza sus cascós.⁴

Como en el poema anterior, la relación de la tierra con los seres que la pisan es presentada como un acto de sumisión, aquí, sin embargo, desprovisto de patetismo y, por el contrario, pleno de serenidad y armonía.

2) La imagen de las roderas del carro en el camino tiene en Rúfus dos valores diferentes y, en cierto modo, contrapuestos. El primero de ellos

³ Chodníky stád. Mučeníci lásky / s tvárou tak pod'obanou. / V drobných kadlubách / po kopytku sa leskne smutná voda. / Ako vždy, ako vždy, keď niekto príliš ťažký / prejde nami a vyrazí z nás plač. // Plač planej túžby, psie víno do odliatku / pamäti. Ó, plač za všetkým, / čomu sme ako cesta odovzdaní / vcdeli sme nohy pobožkať.

Salvando la distancia de dos personalidades poéticas tan diferentes, es imposible omitir aquí los versos de Luis Cernuda, teñidos a su vez de imaginación material por la contraposición piedra-camino: "Yo, que no soy piedra, sino camino / Que cruzan al pasar los pies desnudos, / Muero de amor por todos ellos".

⁴ Marcová rosa ako špongia / z nej pozotiera haky-baky kolies, / sedliacke písmo trasľavé. // Hlina je múdra, vie jeho abecedu. / Ako pes verné, žlté oči má. / Keď z rána po nej čerstvé kone vedú, / ich kopytá jak dcérky objíma.

se asocia también con el sufrimiento humano: en el poema “Camino” (“Cesta”) encontramos de modo muy explícito la analogía tierra/carne que ya nos es familiar. El camino se muestra como una herida provocada en la tierra por el paso de los carros. El sujeto lírico se confiesa contrito por no ser capaz de conservar sus propias heridas con la misma constancia que la tierra:

Sé tus cosas. Lo indiferente lo escupimos.
Comprendo tu reproche.

Todo se graba en la memoria de la tierra
y no hay lugar para lo poco profundo.

Todo tiene su hondura. Lo sufrido.
Y el camino siempre se clava en la carne.

La tierra recuerda. Y advierte a los dioses
Que por ella traquetearon las ruedas.⁵

La expresión “el camino siempre se clava en la carne” es ambigua. Puede referirse, en una metáfora animista, a la “carne” de la tierra, herida por los carros, o también a la del sujeto lírico; en este último caso, el camino sería no sólo herida, sino también instrumento hiriente. Este sentido está presente en otro poema homónimo, donde falta, sin embargo, la referencia explícita a las huellas del carro. Sus versos parecen sugerir una relación dolorosamente amorosa (sodomasaquista, si se nos permite la expresión) del sujeto lírico con su tierra natal:

Cae de la madre al hijo.
Otra vez el paisaje
restalla como un látigo
el camino. (...)
No golpe, sino llamada.

⁵ Viem tvoje veci. Vlažné vypl'ujeme. / Rozumiem tvojej výčitke. // Všetko sa vrýva do pamäti zeme / A ničo miesta pre plytké. // Všetko má svoju hĺbku. Pretrpené. / A cesta sa vždy vreže do mäsa. // Zem pamätá. A bohom pripomenie, / Že rachotili po nej kolesá.

Pero incluso el amor
deja en el cuerpo
cicatriz.⁶

Sin embargo, las roderas también pueden representar el resultado positivo del esfuerzo humano, como en el poema “Frenos” (“Brzdy”):

Con la mandíbula apretada y rechinando
resiste un hombre. Cargado hasta arriba
con una carga que lo clava en el suelo.

En la cabeza, como un sombrero de cardenal,
tiene un pan. (Y la dureza es su levadura.)

Por eso grita y, al aguantar, hace daño.
Y pobre del camino por el que viene.
Como un tatuaje, tras él se arrastra el carril.

Y pobre del camino... Perdona, caminito.
Pero su ira es nuestra bendición.⁷

Esta misma imagen se intelectualiza -y, en consecuencia, pierde sus rasgos animistas- en el poema alegórico “Hay caminos” (“Sú cesty”), que alude al injusto encarcelamiento del poeta comunista Laco Novomeský:

Hay caminos duramente marcados
por la ira del hombre.
Caminos donde la carga se inclina
y amenaza caer.
Entonces el hombre

⁶ Padá to z matky na syna. / Zas ako bičom / cestičkou plieska / krajina. // (...) Nie úder, ale volanie. / I po láske však / na tele jazva / ostane.

⁷ S čerušťou zaťatou a škripajúc / sa vzpiera muž. Vysoko naložený / nákladom, ktorý ho do zeme vbíja. // Na hlave ako kradinálny klobúk / má chlieb. (J tvrdosť býva jeho kváskom.) // Preto kričí a držiak, ubližuje. / A beda ceste, ktorou prichádza. / Jak tetovanie koľaj tiahne za ním. // A beda ceste... Odpusť, cestička. / No jeho hnev je naším požehnaním.

sube encima
y en el lado contrario
carga el peso de todo lo que es.
En ese momento ofrece
cuanto su nombre indica.
Hasta que se endereza lo que iba a caer.

Entonces baja y sigue a pie.
Sin avidez de gloria, indiferente al pago.
Y el carril,
el carril grabado en la tierra
le dirá qué ha ganado.⁸

En estos ejemplos es el hombre con su carro quien, como efecto involuntario de su trabajo, inflige una herida al camino de tierra; por ello en “Frenos” le pide perdón.

3) También los surcos del arado pueden representarse como heridas en la arcilla; por ejemplo, en estos versos de “Antes de la siega” (“Pred žatvou”):

Como si, vendado todavía,
lentamente se curase
de las heridas primaverales del arado,
calla el paisaje y no apresura.⁹

O en el poema “Arado de otoño” (“Jesenný pluh”):

“Olvida lo que hubo.
Y, cara a cara contigo,
piensa en lo que habrá. No puedes vivir

⁸ Sú cesty, tvrdo poznačené / mužovým hnevom. / Cesty, kde vychýli sa náklad / a hrozí pádom. // Vtedy muž / vystúpi naň / a na protivnú stranu / zaváži všetkým, čím je. / Ponúka / v tej chvíli všetko, čo má po mene. / Až narovná sa k pádu sklonené. // Tu zostúpi a ďalej ide pešo. / Nelačný chvály, vlašný k výplate. / A koľaj, / koľaj vrytá do zeme, / mu povie, čo má vyhraté.

⁹ Akoby ešte v obväzoch / zdĺhavo hojila sa / z jarných rán po pluhu, / nenáhli krajina a mlčí.

del recuerdo, menos aún de la gloria”,
dice el arado, y pardamente sangra
el abrigo otoñal que le quita a la tierra.¹⁰

Aquí, como en la segunda variante de la imagen de las roderas, es el hombre quien hiere a la tierra con su instrumento de trabajo (el arado), si bien no lo hace por crueldad, sino como efecto involuntario de su lucha por la supervivencia.

Pero la imagen de los surcos también puede aplicarse al ser humano; en “Sueño” (“Sen”) leemos: “Tu apariencia, arada por el desamor” (“*Tá tvoja podoba, neláskou oraná*”). La imagen del alma humana trabajada por el tiempo, igual que la tierra por el arado, está asimismo implícita en estos versos de “Carta a una mujer” (“List jednej žene”): “El tiempo, como un labrador con el filo del arado, / ya ahueca la multiforme esperanza” (“*Čas ako oráč ostrím pluhu / už kyprí nádej storakú*”).

De todos los ejemplos que hemos visto hasta ahora podemos aislar las siguientes constantes:

a) La relación entre imágenes de la tierra e imágenes humanas es recíproca: cualquier marca en la tierra puede ser metafóricamente designada como herida, y el dolor humano puede ser representado por cualquier variante de la imagen de la arcilla herida. Ambos procesos -el animismo que concede vida a la materia inerte y la representación del hombre a través de imágenes materiales- son complementarios en Rúfus.

b) En las imágenes de la arcilla herida el hombre puede cumplir dos funciones diferentes: bien sujeto paciente (un cuerpo que sufre, representado metafóricamente por la arcilla), bien sujeto agente que, en la realización de su trabajo (producir los alimentos o transportarlos), deja marcas o heridas a la arcilla.

c) Las heridas de la arcilla son valoradas de forma ambigua cuando el ser humano es sujeto paciente -el dolor también puede ser consecuencia del amor y, por tanto, señal positiva de que se ha amado-, mientras que,

¹⁰ „Čo bolo, zabudni. / A sebe tvárou v tvár / myslí, čo bude. Nevyžiješ / zo spomienky, tým menej zo slávy.“ // hovorí pluh a hnedo krvaví / jesenný plášť, jak vyzlička ho zemi.

cuando ejerce de sujeto agente, la valoración es francamente favorable: la “agresión” a la tierra es necesaria para la supervivencia.

Analizaremos a continuación, por separado, las imágenes del hombre pasivo o “modelable” (metafóricamente plástico como la arcilla) y las del hombre activo (que da forma a la arcilla).

3. EL HOMBRE MODELABLE. LA PASTA VITAL. LA DIALÉCTICA DE LO DURO Y LO BLANDO

Antes de continuar, debemos establecer sin lugar a dudas el carácter material de la imagen de la arcilla herida. La atmósfera rural de los poemas de Rúfus podría hacernos pensar que el origen de sus imágenes de la tierra radica en la simple observación de su entorno. Sin embargo, esto no explicaría la analogía con la carne humana (entendida ésta como representación sinecdóquica del hombre: la materia por la totalidad del ser). Es difícil sostener que la relación entre ambas materias se base en una semejanza visual. Para el poeta, el denominador común entre la tierra y el hombre es su plasticidad, cualidad material y, en el caso del ser humano, netamente imaginaria. Las imágenes que hemos visto subrayan casi siempre las propiedades físicas de la arcilla, en particular su blanda consistencia, generalmente a través del detalle de las huellas impresas, pero a veces también de forma explícita. La propia elección por el autor de la palabra *hlina* (arcilla), que en la mayoría de los casos sustituye a la más general *zem* (tierra), no nos parece casual. Por otra parte, Rúfus no es el único autor que emplea esta imagen: Bachelard recoge un ejemplo similar de Fernand Lequenne, en el que también se menciona la carne de la tierra (Bachelard, 1994: 150).

Si en la imaginación poética de Rúfus la arcilla y el hombre son intercambiables, esto significa que el hombre, metafóricamente hablando, *es* arcilla y, por tanto, participa de las cualidades materiales de ésta: su blanda consistencia, su plasticidad y su capacidad para recibir y conservar huellas (en el caso del ser humano, marcas o “heridas” producidas por la vida). En su lírica el hombre se imagina hecho de una materia tan modelable como la arcilla, y la arcilla se imagina tan vulnerable como el hombre. Una identificación nada rara, teniendo en

cuenta que “una pasta desdichada basta para despertar en un hombre desdichado la conciencia de su desdicha” (Bachelard, 1994: 130).

El carácter blando y modelable del ser humano aparece en forma aún más explícita en ciertos poemas donde se expresa sin ayuda de imágenes de la tierra. Por ejemplo, en el comienzo de “Arrugas” (“Vrásky”):

Hasta la sonrisa forma una cicatriz
 en torno a la boca. Y el sueño
 deja huellas de pequeños dedos
 al cerrarnos los ojos hasta mañana.¹¹

O en este fragmento de “Destino” (“Údel”):

Así se enrosca el cuerpo,
 se adapta. Como una herradura
 nos doblan a medida
 de lo inaprehensible.¹²

O, también, en los primeros versos de “El tiempo y el espejo” (“Čas a zrkadlo”), donde se afirma del tiempo: “Apunta hacia abajo. Cae sobre nosotros. / Hundee en la carne una bota ligera” (“*Má namierené dolu. Padá na nás. / Do mäsa vtláča ľahkú topánku*”). En todos estos ejemplos el hombre es representado como una pasta, una materia plástica cuya esencia consiste en recibir huellas o heridas y en ser modelada por fuerzas ajenas a su voluntad, ya sean la vida, el destino o el tiempo. Esta imagen material del hombre modelado por la existencia es tan obsesiva en Rúfus que incluso rebasa los límites de su lírica, y aflora en sus palabras durante una entrevista: “En el cuerpecito infantil, modelable y blando como la cera, las vivencias primeras quedan marcadas tanto tiempo, que todo lo que viene después se proyecta ya con ellas de fondo” (Rúfus, 1974: 185).

¹¹ Aj úsmev spravi jazvu / okolo úst. A spánok / odtlačky drobných prstov zanechá,
 / jak na dobrú noc zatváral nám oči.

¹² Tak ovíja sa telo, / prilieha. Ako podkovu / nás ohýbajú na mieru /
 neuchopiteľného.

Con todos estos ejemplos, estamos en condiciones de afirmar la existencia en la poesía de Rúfus de un simbolismo material de la consistencia, de una pasta simbólica que, en sus distintas realizaciones concretas (la carne, el metal fundido, la cera y, sobre todo, la arcilla), representa la vida. Por si nos quedase alguna duda, tenemos los versos de “El hombre” (“Človek”):

De tal modo ya no cree en nada, que cree
que la diferencia entre vida y muerte
es sólo una diferencia de oficio.

Que la vida modela tiernamente la arcilla,
mientras la muerte es tallista.¹³

En los poemas citados comprobamos que esta *pasta primigenia* o *pasta vital* recibe una valoración ambigua: la misma plasticidad que hace al hombre receptivo a su entorno y adaptable a las circunstancias, lo hace también más vulnerable al dolor de la existencia. Esto explica la dualidad valorativa de las imágenes materiales de la arcilla herida y el hombre modelable. Dicha dualidad se corresponde con la cosmovisión trágica que el autor transmite en su obra: la vida está llena de sufrimiento, y la única actitud humana posible ante ello es la aceptación estoica, del mismo modo que la tierra acepta ser cortada por el arado y pisoteada por el ganado. Pero, igual que la tierra da sus frutos tras ser herida, también el hombre saca algo del sufrimiento: la plenitud vital y la belleza de la poesía. Esta concepción del dolor es la idea central del monumental poema rufusiano *Oda a la alegría* (*Óda na radost*) (1981).

Una cuestión que hasta ahora no hemos tratado es la de las connotaciones culturales de las imágenes de la pasta modelable. La representación del ser humano como barro en las manos de un alfarero (sea Dios, el destino, el tiempo o la vida) tiene una larga historia que, en la tradición cultural de Occidente, se remonta a la Biblia: “Modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue

¹³ Tak ničomu už neverí, že verí, / že rozdiel medzi životom a smrťou / je iba rozdiel v remesle. // Že život mätko modeluje v hline, / zatiaľ čo smrť je rezbár.

así el hombre ser animado” (Gén 2,7). En otro pasaje bíblico, Dios le dice a Jeremías: “¿Acaso no puedo yo hacer de vosotros, casa de Israel, como hace el alfarero? -oráculo de Yavé-. Como está el barro en la mano del alfarero, así estáis vosotros en mi mano, casa de Israel” (Jer 18,6). La imagen no es exclusiva de la tradición cristiana; pensando en el destino humano, Omar Jayyam escribe: “el tiempo, ese alfarero, la delicada copa / modeló para luego devolvérsela al suelo” (Jayyam, 1993: 99). En la literatura moderna tampoco faltan ejemplos. Juan-Eduardo Cirlot explica así el simbolismo emblemático del barro, que es en sí mismo un buen ejemplo de imaginación material: “Significa la unión del principio meramente receptivo de la tierra con el poder de transición y transformación de las aguas. El légamo es el lugar característico de las hylogenias. De ahí que una de sus condiciones esenciales sea la plasticidad, que, por analogía, se ha relacionado con lo biológico y naciente” (Cirlot, 1978: 98). Desde luego, no pretendemos afirmar que las imágenes del modelado en Rúfus sean totalmente independientes de la tradición cultural. En todo caso, la misma elección de dichas imágenes, la predilección por las posibilidades materiales de la arcilla (u otras pastas), revela una constante orientación hacia esta materia.

Por otra parte, como hemos visto en el citado fragmento de “El hombre”, la pasta vital no es un elemento aislado en el universo simbólico de Rúfus: tiene su contrapartida dialéctica en la dureza de la piedra, del metal o de la madera. Si queremos ser justos, debemos reconocer que esta dialéctica material de lo duro y lo blando no es sólo imaginaria. En algún caso puede tener una motivación realista: la que se deriva del contraste entre la tierra cultivable y la piedra improductiva. En esta forma aparece en el poema “Hombre en el campo” (“Muž v poli”):

Que el límite entre la piedra y la arcilla
es la línea de la vida. Es la línea
que se dibuja en las palmas de las manos del hombre.
Y que ahora mismo traza con su arado.

Y así, con la linde, protege el humus desnudo.
Para que no se extravíe hasta él
la piedra que a veces le lanza la muerte.¹⁴

Sin embargo, incluso en un texto de apariencia tan realista encontramos un claro indicio del simbolismo material de la arcilla: el surco que el hombre abre en la tierra queda también trazado en las palmas de sus manos. Este detalle los une, los revela como hechos de la misma materia, de la misma pasta vital. De este modo, la imagen material expresa por sí sola la comunión del hombre con la tierra. Esta identidad, así como la dualidad del ser humano, sujeto y objeto al mismo tiempo, también ha sido observada por Bachelard: “Hay una manera de cerrar el puño para que nuestra propia carne se revele como esa pasta primigenia, esa pasta perfecta que resiste y cede a un mismo tiempo.(...) Así, recobrando no sé qué pasta primigenia en mis manos vacías, todo mi sueño manual, murmuro: «Todo es pasta para mí, soy pasta de mí mismo, mi devenir es mi propia materia, mi propia materia es acción y pasión, en verdad soy una pasta primigenia»” (Bachelard, 1994: 93-94).

El caso de la madera es más complejo. En el poema “Tierra natal” (“Rodisko”), esta materia, contrapuesta a la arcilla como en “El hombre”, se asocia a un dolor mesiánico:

Como un borriquillo a Jerusalén
lo lleva el paisaje gris

en silencio a la cruz de madera,
sólo aquí y allá echando un retoño.

Y él, donde las arcillas lamen la mano,
le da las gracias también por el dolor.¹⁵

¹⁴ Že predel medzi kameňom a hlinou / je čiara života. Je čiara, / ktorá sa kreslí do mužových dlaní / A ktorú práve ťahá svojim pluhom. // A teda medzou chráni holú prst'. / Aby sa na ňu nezatúlal / kameň, čo po ňom občas hodi smrť.

¹⁵ Ako oslík do Jeruzalema / tak ho nesie sivá krajina // mlčanlivo k drevenému krížu, / iba kde-tu hodiac ratoľst'. // A on tam, kde hlíny ruku lížu, / zaďakuje jej i za bolesť.

La madera parece contener en sí toda la ambivalencia de la vida: es a un tiempo cuna, cruz y féretro. En *Gente en las montañas* leemos: “El arco se cierra. / El arco de madera de la cuna y la cruz” (“*Oblúk sa uzaviera. / Drevený oblúk kolísky a kríža*”). Aquí queremos llamar la atención sobre el poema “Árbol en invierno” (“*Zimný strom*”), en el que hasta ahora no se ha reparado suficientemente:

Desnudo y ofendido,
 como si en este momento esperase la ejecución,
 está erguido
 y deja pasar todo por fuera.
 El viento y la lluvia.
 Como agua por el plumaje
 resbalan por él los días, y no abre
 a nadie la puerta el callado exiliado.

Sólo dentro, tras la persiana,
 junto a la blanca vela del líber,
 vive lo suyo, lee los días.
 Y ni la sombra, ni siquiera una sombra
 en la cortina lo traiciona,
 sentado tan en silencio.¹⁶

La interpretación de este poema no es nada fácil ni unívoca. El árbol deshojado por el invierno es un ser vivo que, sin embargo, no lo parece: permanece cerrado a su entorno, oculto tras la corteza. A pesar de que en el poema no hay una referencia explícita a la dureza, el árbol “deja pasar todo por fuera”; al contrario que la plástica materia de la tierra o del hombre, siempre dispuesta a acoger y retener las huellas de todo lo que cruza por ellas. Sin embargo, no podemos confundir esta solidez e impermeabilidad del árbol con la dureza de la muerte: su corteza es un suave plumaje, y su interior sigue vivo, iluminado por “la blanca vela del

¹⁶ Nahý a urazený, / akoby práve na popravu kráčal, / stojí / a všetko púšťa pomimo. / Victor i dážď. / Jak voda po perí / kľžu sa po ňom dni a neotvorí / nikomu dvere mlčky exulant. // Len vnútri za roletou / pri bielej svieci lyka / žije si svoje, číta z dní. / A ani tieň a ani púhy tieň / na záclone ho nevyzradí / tak mlčky sediaceho.

líber”. Sin despreciar los valores visuales de esta última metáfora, encontramos en ella una vez más la pasta vital, en esta ocasión en forma de cera.

El autor, además, da una motivación humana a la altiva soledad del árbol: “ofendido”, “exiliado”. El árbol, víctima de una injusticia, espera tiempos mejores resguardado de la hostilidad de los elementos. No podemos dejar de citar a Bachelard: “El soñador que vive la dureza íntima del árbol comprende que *el árbol no es duro sin razón*, como son con demasiada frecuencia los corazones humanos. El árbol es duro para llevar a lo alto su corona aérea, su follaje alado. Aporta a los hombres la gran imagen de un orgullo legítimo. Su imagen psicoanaliza toda dureza enfurruñada, toda dureza vana, y nos devuelve la paz de la solidez” (Bachelard, 1994: 84). En efecto, el poema de Rúfus, con toda la austeridad de sus imágenes, transmite una sensación de sólida serenidad.

Para completar la interpretación, recordemos que “Árbol en invierno”, perteneciente al ciclo inacabado *En tierra de nadie (V zemi nikoho)*, fue escrito en el largo periodo de reflexión creativa que Rúfus se autoimpuso entre la publicación de su primero (1956) y segundo (1968) libros. Es inevitable percibir la analogía de esta circunstancia con el último verso del poema: “sentado tan en silencio”. No queremos con esto afirmar que se trate de un texto alegórico que exprese premeditadamente la situación vital del poeta en aquellos años; es posible que la asociación de la naturaleza invernal con su propia vida se haya realizado en un plano menos consciente, más espontáneo e imaginativo.

4. LA INVERSIÓN DE LA CONSISTENCIA

El ambiguo simbolismo de la madera que acabamos de ver ejemplifica un rasgo típico de la imaginación material: su dinamismo. En la obra de Rúfus, la dialéctica entre lo duro y lo blando se muestra inestable. En ciertas imágenes animistas hay una tendencia a reblandecer -y, por tanto, a animar- las materias duras e inanimadas. Un buen ejemplo de esto es el comienzo del poema “Cielo sobre el bosque (“Obloha nad lesom”):

Azul manantial
donde van los abetos.

Y, juntas las cabezas,
como ovejas te beben.¹⁷

Los abetos que se elevan hacia el cielo son aquí comparados con ovejas que se inclinan sobre el agua, sin que podamos atribuir esta comparación a un parecido visual. La base de ambas sustituciones (el cielo por el agua y los abetos por las ovejas) es, al menos en gran parte, material. Por la imaginación de la consistencia, las duras y punzantes agujas de los abetos se transforman en la suave e inofensiva lana de las ovejas. Éstas encarnan, tanto en el simbolismo arquetípico cristiano como en el universo poético de Rúfus, la sumisión; sumisión que aquí se proyecta del ser humano a la naturaleza. Se trata, al fin y al cabo, de la misma idea que subyace en las imágenes materiales de la arcilla herida, que se somete de buen grado al trabajo del hombre. Resulta significativo que en otro poema, titulado “Henos” (“Sená”), la tierra durante la siega sea metafóricamente representada por una oveja que se deja esquilar mansamente.

Los versos citados demuestran también la no exclusividad de la imaginación material: hay en ellos también un simbolismo de la forma, igualmente dinámico, que suaviza la silueta de los alargados y puntiagudos abetos transformándolos en ovejas redondeadas. En cuanto al simbolismo espacial de la verticalidad, más adelante lo comentaremos.

Otro ejemplo de reblandecimiento de una materia dura, en este caso el metal, lo encontramos en “La balada del corazón humano” (“Balada o ľudskom srdci”), en relación con uno de los objetos con más carga simbólica de toda la poesía de Rúfus, la campana:

Hasta la campana
sabe qué son los callos.

¹⁷ Studnička belasá, / kam chodievajú smreký. / A hlava pri hlave / jak ovečky řa pijú.

Ah, cicatrices de las campanas, talladas por el badajo:
 recibir el golpe y bajo él dar el tono.
 (...) El que nos amasa sabe
 lo que no sabe la torre
 ni sus campanas: que nosotros no somos como ellas.

Que el corazón del hombre no debe ser de hierro.
 Pues no sólo golpea.
 También suena.¹⁸

El metal herido se nos muestra aquí como una transición hacia la verdadera blandura, la del ser humano. Una vez más encontramos la imagen del hombre modelado por un amasador -tal vez Dios, tal vez el destino- y una exaltación del carácter blando del ser que no es ajena a la ética cristiana.

En Rúfus también encontramos el fenómeno opuesto al reblandecimiento de lo duro: el endurecimiento de las materias blandas y, en particular, del pan; éste, una variante de la pasta vital, constituye otro de los símbolos centrales de su obra. Así, en “Mujer” (“Žena”) leemos: “Los días pasan, el pan se endurece. La soledad aumenta” (“*Dni idú, tvrdne chlieb. Pribúda samoty*”). Y en “A casa de la abuela” (“*Za starou mamou*”): “Ha muerto la anciana. El pan en la mesa se endurece” (“*Umrela stareňka. Na stole tvrdne chlieb*”). El pan duro es también la imagen central del poema “Pan severo” (“*Prísny chlieb*”), que da nombre a todo un poemario. En todos estos casos, el endurecimiento de la pasta vital se relaciona claramente con el sufrimiento, el desamor y la muerte.

5. DOS EJEMPLOS DE IMAGINACIÓN DE LA CONSISTENCIA EN RÚFUS

El poema “Avena” (“*Ovos*”) es uno de los más comentados -y de los más valorados- por quienes se han ocupado de la obra de Rúfus. El

¹⁸ Ešte aj zvon / vie, čo sú mozole. // Ach, jazvy zvonov, srdcom vytlčené: / prijať úder a pod ním vydať tón. // (...) Kto hnetíc nás, / ten vie, čo nevie veža / a zvony v nej: že nie sme ako ony. // Že ľudské srdce nesmie byť zo železa. / Pretože nielen udiera. / Aj zvoní.

estudio más profundo de su estructura semántica se debe a Ján Števček; sin embargo, su denso y lúcido análisis (Števček, 1977: 313-323) es bastante selectivo y, en nuestra opinión, no agota las posibilidades interpretativas del poema. Éste sigue sin ser estudiado desde el punto de vista de las imágenes materiales, cuando ofrece un curioso ejemplo de imaginación de la consistencia. Citamos su texto íntegro para una mejor comprensión de su sentido:

También la piedra a veces tiene ganas de cantar
e imagina:
ha dado a luz un bufón,
un alegre panecito.

Como los cascabeles
del gorro del loco
suenan sus flores.

Y el grano esbelto en su dura camisa
susurra para sí
que pasará por el vientre del caballo
intacto
como por un riachuelo bajo la tierra.
Que, igual que la pasa de un bizcocho,
en el camino invernal lo sacarán con el pico
las hermanitas del canto,
sus propias hermanas.

Canta y alaba la pobreza
en el viento otoñal
la alegre cabecita.

La pobreza que siempre ha sabido
que las cuerdas del violín son de tripa.

Que los hartos duermen y no van ya a cantar.¹⁹

¹⁹ I kameniu je občas do spevu / a vymýšľa si: / porodilo šaša, / veselý chlebič. // Ako hrkálky / z bláznovej čiapky / zvonja jeho kvety. // A štihle zmo v tuhej košielke

Števček señaló con acierto la idea central del poema: el estado de carencia material como condición indispensable de la creación artística; pensamiento muy rufusiano, aquí representado por la visión de un campo montañoso de humilde avena que murmura con el viento. El estudioso encontró en el primer verso una oposición semántica básica (piedra/canto) que se desarrolla a lo largo de todo el texto, constituyendo el eje en torno al cual se construye el poema. Sin embargo, no tuvo en cuenta otra oposición semántica más general, de la cual la estudiada por él sería tan sólo una manifestación: nos referimos a la oposición muerte/vida, que en Rúfus, como ya hemos visto, se expresa materialmente a través de la oposición dureza/blandura. Precisamente, ya en el primer verso nos encontramos con la piedra, una de las materias duras que en Rúfus suelen simbolizar la muerte o, cuando menos, lo inanimado. Por el contrario, el grano, pan en potencia, es materia de vida, breve transición dura entre la blanda arcilla y el blando pan; de ahí la paradoja encerrada en la primera estrofa: de la dura piedra nace el blando pan, esto es, de la muerte nace la vida.

Pero el caso más sorprendente de imaginación de la consistencia lo hallamos unos versos más adelante: el grano susurra “que pasará por el vientre del caballo / intacto / como por un riachuelo bajo la tierra. / Que, igual que la pasa de un bizcocho, / en el camino invernal lo sacarán con el pico” las aves. La comparación de los excrementos de caballo con un bizcocho puede resultar chocante a menos que tengamos en cuenta la imaginación de la consistencia, capaz de encontrar una cualidad material común entre realidades tan alejadas. Hay aquí una evidente valoración positiva de las materias blandas, cuya suave consistencia simboliza la vida por oposición a la dureza y a la supuesta -aunque negada por Rúfus en el primer verso- esterilidad de la piedra; una valoración que no tiene

/ si šepoce, / že prejde bruchom koňa / nedotknuté / jak riečkou pod zemou. / Že ako hrozienko z koláča / na zimnej ceste ho vyzobú / sestričky spevu, / teda jeho sestry. // Vyspevuje a chváli chudobu / v jesennom vetre / hlávka veselá. // Chudobu, ktorá jakživ vedela, / že struny na husliach sú z čreva. // Že sýti spia a nebudú už spievať.

El primer verso contiene un fraseologismo que sería más acertado traducir “está como unas castañuelas”; si hemos optado por la traducción literal es para no perder la coherencia con otras alusiones al canto dentro del poema.

en cuenta la oposición -insalvable en la cultura, por lo menos en una cultura elevada- entre el alimento y el excremento. En la imaginación, tanto uno como otro son parte del ciclo de la vida. Esta observación coincide con la que realiza Valér Mikula: “Este poema, sorprendentemente, podría ser una ilustración de la concepción carnavalesca de la vida como una alegre y loca unidad de lo moribundo, lo naciente y lo nacido”. Sin embargo, este autor no menciona el hecho de que dicha unidad cíclica se expresa como unidad de materia, a través de imágenes materiales. El conflicto latente entre libertad imaginativa y convención cultural podría explicar por qué “en el poema la concepción carnavalesca se aplica a la «vida» de la avena; la realidad humana sólo la toca en sentido figurado, y éste ya es serio” (Mikula, 1987: 63).

La imaginación de la materia parece estar también detrás de una imagen no menos curiosa que forma parte del poema “La madre” (“Matka”):

Por empinados escalones al cielo
suben las madres. Con una mano en el pan,
con la otra encienden siempre una velita
bajo la nariz del más joven.²⁰

Al comentar esta imagen, Mikula se centra ante todo en la denominación de la masa como “pan”. Según él, esta metonimia tendría su origen en la tendencia del autor a sustituir las realidades “bajas” (la masa, en este caso) por otras “altas” (el pan): “La masa es una pasta amorfa en estado de nacimiento, no comestible y, de algún modo, precultural: no ha tenido todavía contacto con el fuego, uno de los primeros avances fundamentales de la cultura. El pan tiene sentido por sí mismo, es el sentido del trabajo humano, y su significado para el hombre es tan evidente que, cuando usamos su denominación para designar alguna otra realidad, queremos con ello acentuar su importancia” (Mikula, 1987: 58). Estamos de acuerdo con Mikula en lo que se refiere a la alta valoración del pan en Rúfus y, en general, en la

²⁰ Po strmých schodoch do neba / stúpajú matky. Jednou rukou v chlebe, / druhou vždy pripaľujú sviečičku / pod nosom najmladšieho.

cultura; sin embargo, nada nos permite suponer que el poeta considere la masa como una realidad “baja” o menos digna que el propio pan. Debemos recordar que Rúfus, en otros lugares, aplica la denominación metonímica de “pan” también al cereal, que en su mundo poético tiene una altísima consideración -incluso representa simbólicamente a los seres humanos-, sin que de ello podamos deducir que pretende negarlo u ocultarlo.²¹

Por otra parte, Mikula no comenta la segunda mitad de la imagen: “con la otra encienden siempre una velita / bajo la nariz del más joven”. Si consideramos el fragmento en su integridad, encontramos, como en “Avena”, la presencia simultánea de dos pastas, una “digna” y otra “indigna”, cuyo contacto, a pesar de la expresión eufemística de la segunda, sería chocante si ambas no recibiesen una valoración idéntica por parte del autor. Precisamente este desafío a las convenciones culturales por parte de un autor como Rúfus, en absoluto sospechoso de buscar efectos cómicos o escatológicos, demuestra la fuerza que tienen las materias pastosas -consideradas todas ellas como una misma sustancia, simbolizadora de la vida- en su imaginación creativa.

6. EL HOMBRE ACTIVO. LAS IMÁGENES DINÁMICAS DEL CAMPESINO

Como comentamos al comienzo de este estudio, la imagen rufusiana de la arcilla herida tiene una doble realización, según el papel pasivo o activo que en ella cumpla el hombre. En el primero de los casos, la imaginación del autor encuentra un parentesco material entre el ser humano y la arcilla; ambos aparecen dotados de la misma blandura y plasticidad, compartiendo la condición de realidades pacientes. En el segundo caso la perspectiva cambia: el hombre ya no sufre en su ser material, en su carne, las heridas de la vida, sino que graba en la tierra las huellas de su propia actividad: los surcos del arado o las roderas del carro

²¹ A nuestro juicio, este tipo de metonimia puede estar relacionado con cierta inclinación visionaria y profética del autor, que busca en el presente el germen de hechos futuros: “Está en el pedernal el fuego, / en la semilla el árbol / y en el árbol la cuna / o el féretro”.

en el camino. No se trata ya, o no solamente, de un hombre modelado por el destino, sino de un hombre activo, que modela su destino a través del trabajo de la tierra.

Resulta interesante comprobar aquí las analogías sexuales de estas dos situaciones, de estos dos puntos de vista existenciales. Porque el arquetipo rufusiano del hombre activo, el “hombre tras el arado”, es inequívocamente masculino, mientras que el ser humano representado por la arcilla, blando, modelable y pasivo, aparece en los poemas sin marca sexual alguna, si bien, por oposición al otro, es verosímil identificarlo como femenino. Numerosos datos abonan esta última hipótesis, comenzando por el simbolismo tradicionalmente femenino de la tierra, presente también en Rúfus: en sus poemas la tierra es novia, madre, una oveja, una yegua, una cabra preñada o la amada de las nubes. Este simbolismo se ve apoyado por el hecho de que todos los sustantivos eslovacos que sirven para designar a la tierra, y que el autor emplea, son de género femenino: *hlina* (arcilla), *zem* (tierra), *prst'* (mantillo), *krajina* (país o paisaje)²².

El contraste entre los arquetipos existenciales masculino y femenino aparece con toda claridad en la pareja de poemas “Hombre en el campo”, citado más arriba, y “Mujer en el campo” (“Žena v poli”). Mientras que el hombre aparece en el acto paternalista de “enseñar” y “proteger” a la tierra -es decir, de cortarla y darle forma con su arado-, la mujer pasa sobre ella acariciándola:

Hermana de lo blando y madre del pan.

(...) Y, allí donde pone el pie desnudo,
ronronea tiernamente el mantillo,
sintiéndola
incluso bajo la hierba.²³

²² Mencionemos de paso, sin postular por ello un estricto determinismo del género gramatical, que las materias y objetos duros que en Rúfus se oponen a la arcilla son de género masculino (*kameň*, piedra; *kov*, metal; *pluh*, arado) o neutro (*drevo*, madera).

²³ *Sestra mäkkého a matka chleba. // (...) A tam, kde bosú nohu položí, / prst' mätko zapradie, / i pod trávou / ju cítiac.*

Según estas coordenadas sexuales de la imaginación, el ser humano sería en su esencia “materia femenina”: blanda, modelable y pasiva, igual que la tierra. Esta plasticidad lo haría vulnerable al sufrimiento, pero al mismo tiempo adaptable a las duras condiciones impuestas por la vida. Sin embargo, el hombre tendría una oportunidad de superar este determinismo, no a través de una inútil rebelión contra las leyes de la existencia, sino por el trabajo. Esta postura existencial activa estaría representada por el campesino rufusiano: un arquetipo viril, por una parte estoico ante su destino, pero por otra armado con el arado, instrumento duro e incisivo con el que obtiene de la tierra el alimento necesario para la vida. Aquí, y sin abandonar el simbolismo de la materia, entra en juego otro factor: la voluntad, el deseo de transformar la materia que constituye el fundamento del concepto bachelardiano de *imaginación dinámica* (Bachelard, 1994).

Un esquema de esta polarización simbólica entre lo femenino y lo masculino -encarnados, respectivamente, por la arcilla y el arado, con sus respectivos atributos físicos y morales- podría ser el siguiente:

arcilla

blanda
plástica
pasiva
femenina
materia
resignación

arado

duro
incisivo
activo
masculino
voluntad
trabajo

Según nuestra interpretación, en la cosmovisión del poeta eslovaco el trabajo, tanto físico (la labranza) como creativo (la poesía), no sería tan sólo una condición impuesta por el destino, sino también el único modo posible de superar activamente el sufrimiento inherente a la existencia humana. Debemos recordar aquí que, en varios lugares de su obra, Rúfus traza un implícito paralelismo entre el trabajo del campesino y el del poeta. Llevando el paralelismo un poco más allá, si todo cultivo es una agresión -amorosa y necesaria, según Rúfus- a la tierra, materia suave como nosotros mismos, también la poesía puede entenderse como una

agresión al suelo de palabras del que se nutre. Por ello ambos trabajos tienen algo de sagrado, de ritual: deben realizarse con cuidado y reverencia, respetando ciertos límites, pues, de lo contrario, podrían degenerar en violencia: en un caso contra la tierra, y en el otro contra el valor de las palabras.

Por último, si el arquetipo del campesino -y, en menor medida, el del poeta- es claramente masculino. ¿cuál es el papel que juega la mujer en el sistema simbólico rufusiano? Ella parece ser más fiel a la condición humana esencial; representa, en cierto modo, el término no marcado de la humanidad, un estadio anterior a esa rebelión viril contra el dolor que suponen el trabajo físico del campesino y el trabajo creativo del poeta. Según esta interpretación, el carácter imaginario de la mujer, como el de la tierra, oscilaría entre la ternura y la fuerza: se distinguiría, de un lado, por su capacidad para transmitir la vida, y, del otro, por su fuerza para aguantar el sufrimiento. Esta analogía explicaría por qué la mujer aparece en Rúfus tan a menudo en el papel de madre.

7. LAS IMÁGENES DEL AGUA

Después de la tierra, el elemento más frecuente en la poesía de Rúfus es el agua. Frente a aquélla, ésta aparece de manera menos constante y más intelectualizada. Sin embargo, no faltan auténticas imágenes materiales del agua, más si tenemos en cuenta que este elemento a menudo aparece asociado a la arcilla. Al fin y al cabo, la pasta vital constituye una materia de transición entre la solidez de lo inanimado y la fluidez heracliteana (indicada por el autor en varios poemas) del agua.

La primera forma que asume esta sustancia es la de agua estancada. En dos poemas ya citados, “Villancicos de Corea” y “Memoria”, la imagen material de las huellas en el barro contiene el detalle del agua que llena las huellas y brilla tristemente. La asociación del agua estancada con el sufrimiento, así como el carácter material de la imagen, resulta patente en estos ejemplos por la comparación con otras sustancias líquidas: la sangre en el primer caso, las lágrimas y el vino en el segundo. El parentesco entre todos estos líquidos es básicamente de tipo material.

Un valor muy diferente tiene en Rúfus el agua corriente. Frente a la tierra, representa un principio más espiritual; puede indicar lo puro, lo original, lo eterno o, también, la poesía. En este último sentido aparece en “Poeta en prisión” (“Básnik vo väzení”), un poema temprano dedicado a Laco Novomeský:

Sé una piedra en tu tierra natal.
Quien en la piedra pone el corazón,
en algún lugar profundo, del origen más hondo,
oye cantar un agua peregrina,
quien en la piedra pone el corazón.

Porque es el agua la hermana gris del poema
que en lo hondo canturrea el mutismo de la tierra.²⁴

La manifestación más frecuente del agua corriente es el manantial (*studnička*), que da nombre a uno de sus libros de versos para niños. A este libro pertenece el poema “Poľná studnička” (“El manantial campestre”), donde la fuente es representada como un “jarrillo de arcilla” (*hlinený hrnček*). Se pone aquí de manifiesto la relación primordial entre el elemento terrestre y el acuático, así como las propiedades revitalizadoras de éste:

En algún lugar alguien, de mañana,
lo metió para los vivos en una pequeña hondonada.

Y los vivos beben agua de él,
pero nunca llegan al fondo.

Por sedientos que estén no pueden.
Pues es un jarrillo mágico.

²⁴ Viem jeden kameň v tvojej rodnej zemi. / Kto na ten kameň srdce položí, / hlboko kdesi, z najhlbšieho rodu / počuje spievať putujúcu vodu, / kto na ten kameň srdce položí. // Lebo je voda sivá sestra básne, / ktorú si spieva hlbok zemská tíš.

Mientras perdura el terrón,
el agua del jarrillo no se pierde.²⁵

En este poemario los valores del agua corriente se refieren a la inocencia de la infancia: “El agua acoge todas las imágenes de la pureza. (...) Tenemos en ello un ejemplo de una especie de *moral natural* enseñada por la meditación de una sustancia fundamental” (Bachelard, 1978: 28). Resulta también interesante la información que recoge Cirlot a propósito del simbolismo de la fuente: “Jung (...) se inclina por asimilarla a una imagen del ánima como origen de la vida interior y de la energía espiritual. La relaciona también con el «país de la infancia», en el cual se reciben los preceptos del inconsciente, y señala que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agostada” (Cirlot, 1978: 211-212). En efecto, la fuente como imagen introspectiva y principio regenerador está presente en el primer poema de *Campanas*:

Fuente memoria. A tuestas
sacias tu sed y, ya que también refleja,
lentamente lees de la superficie
tu propio rostro. Lo examinas, te lavas la suciedad
y te limpias el sudor, lo oscuro de la arcilla
que no has dado y que te han robado.²⁶

Algunos ejemplos son más complejos: no es posible determinar cuál de las asociaciones del agua (la pureza, la poesía o ambas) tenía en mente Rúfus al escribir “Vyschnuté studničky” (“Las fuentes secas”). De acuerdo con la constancia del mundo simbólico del autor, en este poema podemos rastrear coincidencias con otros, sobre todo “Poeta en prisión”

²⁵ Ktosí ho kdesi, zaránky, / pre živých vložil do jamky. // A živi z neho vodu pijú / a dna sa nikdy nedopijú. // Nemôžu, lační-nelační. / Veď je to hrnček zázračný. // Kýmkoľvek trvá zemská hruda, / v hrnčeku vody neodbúda.

²⁶ Studnička pamät'. Hmatajúc / sa napiješ a že i zrkadlí, / pomaly čítaš z hladiny / svoju tvár. Prezrieš, umyješ si špinu / a utrieš pot - to temné od hlíny, / čo si nedal a čo ti ukradli.

(la piedra que tapa la fuente) y “Las campanas de la infancia” (la muerte del perrito como representación de la pérdida de la infancia):

Como cuando muere un perrito,
así se seca la fuente.
Y el agua muda,
mudamente fiel durante años,
nos abandona.
Se va hasta perderse de vista.
Y en vano quitarás la piedra de encima,
su tumba está vacía.

Y aquello que teníamos ya no lo tenemos,
tan sólo sabemos.
Y el viento, el polvo y la arcilla cerrarán
esas fosas oculares vacías de la tierra.²⁷

Por otra parte, en las imágenes del agua, el poeta acentúa a menudo una dimensión espacial: la profundidad. Ésta tiene en su lírica una fuerte carga semántica, como indicio de lo puro, lo esencial, lo espiritual, lo trascendente... Debido a que, en la imaginación, la profundidad es con frecuencia intercambiable con la altura, es la propia disposición vertical del espacio la que adquiere dichas connotaciones simbólicas. Algunos poemas de Rúfus se basan en la combinación de una categoría material (el elemento del agua) y otra espacial (la verticalidad). Un buen ejemplo es el misterioso poema “El pozo” (“Studňa”):

Cuántas veces, con la cabeza apoyada en la viga,
escudriñé tus cambiantes cristales.
Y aceché tras ellos a Dios
o al diablo. (...)

²⁷ Ako keď zomrie psík - / tak zhasne prameň. / A nemá voda, / po roky nemo verná, / odíde od nás. / Preč, do nedozerna. / A budeš márne odvažovať kameň, / jej hrob je prázdny. // A čo sme mali, už nemáme, / len vieme. / A vietor, prach a hĺina zatlačia / tie vylúpené očné jamky zeme.

¡Ventana en la casa
de nadie! ¿Qué quería ver mirando a través de ti?

¿Adónde?
Sin saber que una ventana es ventana
sólo para los de dentro.
Que Dios desde arriba contempla
las ventanas como pozos
y justo así se pregunta qué hay en nosotros.²⁸

El complejo simbolismo de este poema, cuyo carácter espiritual es innegable, brota de la conjunción de propiedades visuales, materiales y espaciales: el poder reflectante y la mutabilidad del agua facilitan la inversión en el eje de la verticalidad: el sujeto que, mirando al fondo del pozo, se interroga sobre Dios o el diablo, es sustituido por el propio Dios que, desde la altura del cielo, contempla el alma del hombre y se interroga acerca de ella.

La misma disposición vertical del espacio, con la equivalencia espacial altura/profundidad y la equivalencia material aire/agua, la encontramos en el poema “Cielo sobre el bosque”, del que antes citamos los primeros versos. El cielo adquiere en él las mismas cualidades que el autor suele atribuir a la fuente: su pureza, su profundidad, su virtud sanadora y renovadora. Acerca de este tipo de imágenes, materialmente ambiguas, escribe Bachelard: “¿Dónde está lo real: en el cielo o en el fondo de las aguas? En nuestros sueños, el infinito es tan profundo en el firmamento como bajo las aguas. Nunca será demasiada la atención que prestemos a estas dobles imágenes (...), dentro de una psicología de la imaginación. Son como bisagras del sueño que, gracias a ellas, cambia de registro, cambia de materia” (Bachelard, 1978: 79).

En “Cielo sobre el bosque”, el poeta ha querido tal vez expresar el anhelo de pureza y trascendencia que él considera inherente al alma

²⁸ Kol'kokrát s hlavou na zrube / skúmal som tvoje premenlivé sklá. / A strichol boha za nimi / alebo diabla. (...) // Okno na dome / nikoho! Čo som chcel tebou vidieť? // Kam? / Nevediac, že okno býva oknom / len pre tých vnútri. / Že boh sa zhora díva / do okien ako do studní / a práve taktó háda, čo je v nás.

humana. La contemplación de un trozo de cielo es tan reconfortante para el alma como un trago de agua fresca lo es para el cuerpo.

8. CONCLUSIÓN

Hemos tratado de demostrar que las imágenes de la materia (en particular la tierra, las sustancias pastosas y el agua) están fuertemente valorizadas en la obra de Milan Rúfus, hasta el punto de que constituyen un factor simbólico de primer orden. Las propiedades materiales de ciertas sustancias, especialmente la arcilla (como variante privilegiada de una *pasta primigenia* o *pasta vital*), reciben un desarrollo imaginario que, por sí solo, contiene algunas de las claves metafísicas y morales del autor eslovaco. De gran importancia es la dialéctica de lo duro y lo blando, que expresa en términos materiales el dualismo existencial entre la muerte y la vida o, en los poemas con motivos de labranza, cierta dualidad psíquica -entre acción y pasión, agresividad y vulnerabilidad- del ser humano. En cuanto al agua pura y corriente, tiene el valor constante de principio espiritual y regenerador. Este simbolismo arquetípico de la materia, más elemental que las clásicas metáforas visuales, está en consonancia con la fascinación de Rúfus por lo primitivo, lo animista y lo mítico.

BIBLIOGRAFÍA

JAYYAM, O. (1993), *Robaiyyat*, versión española de Z. Behnam y J. Munárriz, Hiperión, Madrid.

RÚFUS, M. – MARTINČEK, M. (1970), *Ludia v horách*, Tatran, Bratislava.

RÚFUS, M. (1974), *O literatúre*, Slovenský spisovateľ, Bratislava.

RÚFUS, M. (1981), *Básne*, Slovenský spisovateľ, Bratislava.

RÚFUS, M. (1986), *Studnička*, Smena, Bratislava.

RÚFUS, M. (1987), *Prísny chlieb*, Smena, Bratislava.

RÚFUS, M. (1996), *Čítanie z údelu*, Tranoscius, Liptovský Mikuláš.

Sagrada Biblia (1964), versión de E. Nácar y A. Colunga, EDICA, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

BACHELARD, G. (1978), *El agua y los sueños*, traducción de I. Vitale, FCE, México.

BACHELARD, G. (1994), *La tierra y los ensueños de la libertad*, traducción de B. Murillo, FCE, México.

BAGIN, A. (1971), *Priestory textu*, Smena, Bratislava.

BOUSOÑO, C. (1981), *El irracionalismo poético (El símbolo)*, 2ª ed., Gredos, Madrid.

BOUSOÑO, C. (1985), *Teoría de la expresión poética*, I-II, 6ª ed., Gredos, Madrid.

ČERVENÁK, A. (ed.) (1997), *Život a dielo Milana Rúfusa*, Spolok slovenských spisovateľov – Národné literárne centrum – Fakulta humanitných vied Univerzity Konštantína Filozofa, Nitra.

CIRLOT, J.-E. (1978), *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.

KOLBUSZEWSKI, J. (1977), “Mit w poezji Milana Rúfusa”, *Slavica Wratislaviensia*, XII, pp. 73-85.

MARČOK, V. (1985), *Milan Rúfus*, Slovenský spisovateľ, Bratislava.

MIKULA, V. (1987), *Hľadanie systému obraznosti*, Smena, Bratislava.

PETERKA, J. (1984), “A kde pramení voda v hrsti”, en RÚFUS, M., *Zem trvá*, Československý spisovateľ, Praha, pp. 175-184.

ŠMATLÁK, S. (1971), *Pozvanie do básne. Stretnutie s poéziou Milana Rúfusa a Miroslava Válka*, Smena, Bratislava.

ŠTEVČEK, J. (1977), *Estetika a literatúra*, Tatran, Bratislava.