

TESIS DOCTORAL

que presenta

ALEJANDRO HERMIDA DE BLAS

para la obtención del Título de Doctor en Filología
(Filología Eslava)
en la Universidad Complutense de Madrid

LA POESÍA DE MILAN RÚFUS

Director: Dr. D. FERNANDO PRESA GONZÁLEZ
Profesor Titular de Filología Eslava

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA
Y FILOLOGÍA ESLAVA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MADRID, 1998

ÍNDICE

1. Introducción.....	11
2. Panorama de la poesía eslovaca.....	16
2.1. Hasta finales del siglo XIX.....	17
2.2. El comienzo del siglo XX.....	22
2.3. Entre las dos guerras mundiales.....	24
2.3.1. Características literarias de la época.....	24
2.3.2. Principales autores.....	25
2.3.3. El modernismo católico.....	30
2.3.4. La vanguardia eslovaca: el <i>nadrealismus</i>	31
2.4. Después de 1945.....	34
2.4.1. Panorama poético de la posguerra: surrealismo y esquematismo.....	34
2.4.2. Superación del esquematismo. La generación de Milan Rúfus.....	36
3. Datos biográficos de Milan Rúfus.....	40
Cronología de la obra poética de Milan Rúfus.....	53
4. Los grandes temas de la poesía de Rúfus.....	55
4.1. La tierra y el trabajo del campo.....	57
4.2. Las grandes fuerzas existenciales.....	67
4.2.1. El dolor.....	68
4.2.2. La muerte.....	74
4.2.3. El amor.....	80
4.4.4. La alegría.....	87
4.3. La poesía y el silencio.....	91
4.4. Otros temas.....	100
4.5. La cosmovisión rufusiana como sistema.....	104

5. El poema de Růfus y sus niveles.....	106
5.1. Nivel f3nico.....	109
5.2. Nivel gramatical.....	115
5.3. Nivel l3xico-sem3ntico.....	120
5.4. Nivel pragm3tico.....	139
5.5. Conexiones extratextuales.....	149
5.6. El poema rufusiano como unidad.....	155
6. Tiempo y espacio arquet3picos en la obra de Růfus.....	162
7. La imaginaci3n de la materia en Růfus.....	185
7.1. Las im3genes de la arcilla herida.....	188
7.2. El hombre modelable. La pasta vital. La dial3ctica de lo duro y lo blando.....	198
7.3. El reblandecimiento de lo duro y el endurecimiento de lo blando.....	209
7.4. La imaginaci3n de la consistencia en dos poemas de Růfus.....	213
7.5. El hombre activo. Las im3genes din3micas del campesino.....	219
7.6. Las im3genes del agua.....	223
8. Conclusiones.....	230
 AP3NDICE. MILAN RŮFUS: ANTOLOGÍA PO3TICA.....	235
De <i>Chlapec mal'uje dũhu (El chico pinta un arco iris)</i>	236
Zbohom, p3n Baudelaire.....	236
<i>Adi3s, seõor Baudelaire</i>	237
De <i>Aõ dozrieme (Cuando maduremos)</i>	239
L'udstvo.....	239
<i>Humanidad</i>	239
Balada jesenn3.....	241

<i>Balada de otoño</i>	241
Stretnutie na Ringstrasse.....	243
<i>Encuentro en la Ringstrasse</i>	244
Básnik vo väzení.....	245
<i>Poeta en prisión</i>	246
Dve jarné básne (II).....	247
<i>Dos poemas de primavera (II)</i>	248
De V Zemi nikoho (<i>En tierra de nadie</i>).....	249
Chvíl'ka s radost'ou.....	249
<i>Un instante con la alegría</i>	249
Slová.....	250
<i>Palabras</i>	251
Poetiky.....	252
<i>Poéticas</i>	253
Človek.....	255
<i>Hombre</i>	255
Zavčasu.....	257
<i>Pronto</i>	257
Zimný strom.....	259
<i>Árbol en invierno</i>	259
De Zvony (<i>Campanas</i>).....	261
Zvony.....	261
<i>Campanas</i>	262
Krajina detstva.....	263
<i>El país de la infancia</i>	263
Jarná hlina.....	265
<i>Arcilla de primavera</i>	265
Sená.....	267
<i>Henos</i>	267

Brzdy.....	269
<i>Frenos</i>	269
Políčka v horách.....	271
<i>Pequeños campos en las montañas</i>	272
Príslovia.....	273
<i>Refranes</i>	273
Rodisko.....	275
<i>Tierra natal</i>	275
Balady za dušu zvierat.....	276
<i>Baladas por el alma de los animales</i>	277
Pamät'.....	279
<i>Memoria</i>	279
Zvony.....	281
<i>Campanas</i>	281
Pod zvonom.....	282
<i>Bajo la campana</i>	282
Cesta.....	284
<i>Camino</i>	284
Michelangelo.....	285
<i>Miguel Ángel</i>	286
Krása.....	287
<i>La belleza</i>	287
Studňa.....	289
<i>El pozo</i>	290
Smrt'.....	292
<i>La muerte</i>	292
Čas prázdna.....	293
<i>El tiempo del vacío</i>	293
Tak.....	295

<i>Así</i>	296
Údel.....	297
<i>Destino</i>	298
Zvony detstva.....	299
<i>Las campanas de la infancia</i>	299
De <i>Kolíška (La cuna)</i>	301
Kolíška spieva det'om.....	301
<i>La cuna canta a los niños</i>	302
Koscove raňajky.....	304
<i>El desayuno del segador</i>	304
Deti.....	305
<i>Los niños</i>	306
Roztáčanie l'nu.....	308
<i>El girar del lino</i>	309
De <i>Stól chudobných (Mesa de los pobres)</i>	310
Kríž obilia.....	310
<i>La cruz del cereal</i>	311
Hl'adanie obrazu.....	312
<i>En busca del cuadro</i>	312
Muž v poli.....	314
<i>Hombre en el campo</i>	314
Ovos.....	316
<i>Avena</i>	317
Sú cesty.....	319
<i>Hay caminos</i>	320
Chlieb náš.....	321
<i>El pan nuestro</i>	322
Dejepis.....	324
<i>Lección de historia</i>	325

Cesta.....	326
<i>Camino</i>	326
A to je pravda.....	328
<i>Y es verdad</i>	328
De <i>Hudba tvarov (La música de las formas)</i>	330
Zaspievat' mýtus.....	330
<i>Cantar el mito</i>	331
De <i>Hora (El bosque)</i>	332
Obloha nad lesom.....	332
<i>Cielo sobre el bosque</i>	332
De <i>Prísny chlieb (Pan severo)</i>	335
Zimy P. Brueghela.....	335
<i>Los inviernos de P. Brueghel</i>	335
Rodinovi milenci.....	337
<i>Los amantes de Rodin</i>	337
Vyschnuté studničky.....	338
<i>Las fuentes secas</i>	338
Dejiny piesne.....	340
<i>Historia de la canción</i>	340
Poeove havrany.....	342
<i>Los cuervos de Poe</i>	343
Prísny chlieb.....	345
<i>Pan severo</i>	345
Myslel som si.....	347
<i>Yo pensaba</i>	347
De <i>Neskorý autoportrét (Autorretrato tardío)</i>	349
Smrt' Leva Nikolajeviča.....	349
<i>La muerte de Lev Nikolajevič</i>	349
De <i>Čítanie z údely (Lectura del destino)</i>	350

Bolo mi l'úto.....	350
<i>Lo sentí</i>	350
Balada o l'udskom srdci.....	352
<i>La balada del corazón humano</i>	353
BIBLIOGRAFÍA.....	354
1. Fuentes primarias: Obras de Milan Rúfus.....	355
1.1. Poesía.....	355
1.2. Poesía para niños.....	356
1.3. Ensayos.....	357
1.4. Reediciones y antologías de su obra poética.....	358
1.5. Traducciones de su obra a otros idiomas.....	359
2. Bibliografía sobre Milan Rúfus.....	363
2.1. Estudios y ensayos publicados en libro.....	363
2.2. Estudios y reseñas en revistas literarias.....	366
3. Bibliografía sobre poesía eslovaca.....	370
4. Bibliografía general.....	374

1. INTRODUCCIÓN

La literatura eslovaca es una de las más desconocidas entre las literaturas eslavas. Esto no se debe en absoluto a su falta de calidad o de interés, sino a dos circunstancias completamente extraliterarias: en primer lugar, al hecho de estar escrita en una lengua con sólo -en el mejor de los casos, y contando a los eslovacos del exterior- seis millones de hablantes; y, en segundo lugar, a las difíciles circunstancias histórico-culturales de Eslovaquia, que hicieron que esta nación no entrase en la consciencia del mundo hasta su reciente proceso de independencia política.

Dentro de la literatura eslovaca, la poesía ha ocupado tradicionalmente un lugar preeminente. Esta tesis doctoral estudia la obra de uno de los más importantes poetas eslovacos contemporáneos, Milan Rúfus (n. 1928). Su poesía es una de las pocas que en su país gozan del reconocimiento unánime de la comunidad cultural y del público lector; no es casualidad que, desde 1991, Rúfus esté propuesto para el Premio Nobel de Literatura. Fuera de Eslovaquia, su obra es bien conocida en otros países del antiguo bloque soviético, y en algunos occidentales como en Italia. Recientemente ha sido traducida al español (a nuestro entender, con no demasiada fortuna en lo que respecta a la interpretación, e incluso a la comprensión lingüística de sus poemas).

La poesía de Milan Rúfus ya ha sido objeto de bastantes aproximaciones por parte de estudiosos de la literatura, sobre todo eslovacos. Sin embargo, la mayor parte de ellos se han centrado casi exclusivamente en sus aspectos temáticos generales, descuidando el

trabajo concreto sobre el texto poético, así como el análisis de sus medios expresivos. Muchos de estos trabajos tienen un carácter poco sistemático, más bien ensayístico y, con frecuencia, poco novedoso; éste no es el caso, desde luego, de las interesantes aportaciones de Albín Bagin y, en parte, de Stanislav Šmatlák. Por otra parte, un reducido número de autores (sobre todo Ján Števček, Viliam Marčok y Valér Mikula) han intentado penetrar más profundamente en la escritura poética rufusiana, con la intención de desvelar, desde distintos puntos de vista, el secreto de su fuerza y fascinación.

Esta tesis pretende recoger y sistematizar lo más aprovechable, en nuestra opinión, de todo lo que hasta ahora se ha escrito sobre la poesía de Rúfus, así como proponer nuevas líneas de interpretación. La base de nuestra investigación ha sido toda su obra poética, con especial atención a su etapa de madurez -que consideramos comienza con *V zemi nikoho (En tierra de nadie)*- y a su libro más importante: *Zvony (Campanas)*. No obstante, hemos hecho una importante excepción: hemos excluido, en principio, su poesía para niños. Es cierto que los comentaristas de Rúfus suelen indicar la coherencia de ésta con el resto de su obra, subrayando el hecho de que también puede ser leída por un público adulto. Sin embargo, nosotros consideramos que, a pesar de las coincidencias, persisten diferencias de función, estilo y género que aconsejan un estudio aparte. Pensamos, por ejemplo, y refiriéndonos en concreto a su poesía infantil, en la función eminentemente lúdica o didáctica del texto, en el uso indiscriminado de los diminutivos y en el aspecto narrativo de los poemas que reelaboran cuentos populares.

Otra razón que justifica nuestra decisión es que la exclusión de su poesía para niños, a nuestro juicio, no afecta sustancialmente al conocimiento del mundo poético de Rúfus. En todo caso, esta parte de

su obra está recogida exhaustivamente en la bibliografía, y a lo largo de este estudio haremos de ella menciones esporádicas.

Nuestra tesis no es un estudio de historia literaria. No obstante, reconociendo el fuerte arraigo de Milan Rúfus en la tradición poética eslovaca, y para una mejor contextualización del tema, comenzamos con un conciso panorama de la poesía eslovaca, en el que prestaremos especial atención a la época contemporánea (capítulo 2). A continuación, trazaremos una cronología básica de la vida y obra del autor (capítulo 3).

El análisis fundamental de la poesía de Rúfus lo llevamos a cabo en los capítulos 4 y 5, dedicados, respectivamente, a los aspectos temáticos y formales. Somos conscientes de lo artificial de esta división, que hemos realizado por motivos puramente operativos. A través de las inevitables referencias cruzadas entre ambas partes, procuraremos mantener en todo momento el sentido de la unidad entre "materia" y "forma" del poema (entre verdad y belleza, como diría Rúfus).

En el capítulo 4 hemos sido bastante selectivos por lo que respecta a los temas analizados, escogiendo sólo aquellos que nos parecen esenciales en la cosmovisión rufusiana, y considerando otros muchos como manifestaciones concretas de ellos. En lo que se refiere al capítulo 5, nos ocupamos de los distintos niveles del poema de Rúfus; si bien todos ellos son igualmente importantes, hemos puesto el acento en el análisis semántico -problema central de cualquier estudio sobre poesía- y en aspectos que han sido poco estudiados, como es el caso del sujeto lírico.

En los capítulos 6 y 7 desarrollamos algunos aspectos concretos que, por su peso específico, nos han parecido dignos de un tratamiento aparte: en primer lugar, la visión arquetípica del tiempo y el espacio; y,

en segundo lugar, la imaginación material, tan importante en el poeta eslovaco, pero omitida hasta ahora en todos los estudios sobre su obra. Por último, el capítulo 8 lo dedicamos a las conclusiones de nuestra investigación.

Por no ser esta una tesis histórico-literaria, un aspecto en el que apenas nos detendremos es el de las posibles influencias: tanto de otros autores en Milan Rúfus, como de éste en la poesía eslovaca reciente. La primera cuestión ya ha sido esbozada por varios críticos eslovacos, que citan largas listas de nombres, aunque sin aportar casi ejemplos textuales; en cuanto a la segunda, ha sido parcialmente abordada por Šmatlák¹. A nosotros nos han parecido de un interés secundario frente al análisis de la lírica rufusiana como un universo autónomo y coherente. Con todo, no dejaremos de hacer referencia ocasional a afinidades y analogías del poeta eslovaco con otros grandes autores de la poesía europea².

El texto de los poemas anteriores a 1981 lo citamos según la siguiente antología: Milan Rúfus, *Básne*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1981. Para las citas de libros posteriores a esta fecha, hemos utilizado las ediciones originales. Todas las traducciones de los poemas son nuestras.

¹S. Šmatlák, *Súčasnosť a literatúra*, pp. 112-118 y 211-213.

²Este el mismo planteamiento que han seguido, con interesantes resultados, Josef Peterka (*Principy a tendence*, pp. 133-154) y Jana Nemcová ("Po krehkom moste slov ku schodom chrámovým". En: *Život a dielo Milana Rúfusa*, pp. 41-54). Sin embargo, estos trabajos se circunscriben a las analogías de Rúfus con autores checos (en el caso de Peterka, también con el ruso Nikolaj Zabolockij).

2. PANORAMA DE LA POESÍA ESLOVACA

2.1. Hasta finales del siglo XIX.

El nacimiento de la poesía culta en Eslovaquia se remonta, en última instancia, a la misión cirilometodiana del siglo IX. Este acontecimiento cultural, que forma parte del patrimonio común de los pueblos eslavos, afectó a Eslovaquia de manera directa. Como es sabido, el Estado feudal que desde la historiografía bizantina conocemos como Imperio de la Gran Moravia tenía su núcleo en lo que hoy son las tierras de Moravia (República Checa) y Eslovaquia. Los escasos datos de que disponemos nos permiten suponer que toda esa región, incluida la llanura de Panonia, estaba entonces habitada por un único pueblo eslavo, los *Slovieni*, de quienes proviene el nombre de Eslovaquia (*Slovensko*). No es necesario insistir en la importancia - también para la poesía- de este temprano despertar cultural, que se vio truncado a comienzos del siglo X por la invasión de los magyares y la posterior incorporación de Eslovaquia al Reino de Hungría.

A este hecho siguen unos siglos bastante oscuros en lo que se refiere a la creación literaria y, en particular, a la poesía. Ésta no vive su despertar definitivo hasta el siglo XVI, bajo la influencia del humanismo y del Renacimiento. Debido a las discretas condiciones político-culturales de los eslovacos, el latín y el checo eslovaquizado serán sus únicas lenguas literarias hasta finales del siglo XVIII. Especialmente el checo, con una cantidad variable de rasgos lingüísticos eslovacos, será la lengua habitual de los poetas: en él se escribirán, entre otros, los cantos históricos del siglo XVI y comienzos

del XVII, la poesía salmística de Ján Silván (h. 1493-1573) y Eliáš Láni (1570-1618), las colecciones de himnos católicos y protestantes, los cancioneros manuscritos de la época del Barroco y la poesía didáctico-reflexiva de Hugolín Gavlovič (1712-1787). No hay que olvidar tampoco la riqueza y variedad de las canciones y baladas populares, que serán editadas en sus formas originales a partir del siglo XIX.

En 1787 se produce un hecho cultural de gran importancia para las letras eslovacas: el sacerdote católico Anton Bernolák publica su *Dissertatio philologica-critica de literis Slavorum*, en la que establece como lengua de cultura una variante del eslovaco occidental. A esta obra siguieron una gramática y un diccionario de la nueva lengua. Ésta no llegó a generalizarse, pero en ella se escribieron importantes obras literarias, como los cantos épicos, poemas bucólicos y elegías de Ján Hollý (1785-1849), defensor decidido del clasicismo y de la prosodia cuantitativa, basada en la alternancia regular de sílabas largas y breves. No obstante, otros autores de no menor altura, como Ján Kollár (1793-1852), siguieron usando el checo.

Por fin, en 1843 se realizó la codificación definitiva del eslovaco literario, gracias al esfuerzo de algunos intelectuales encabezados por el político, filólogo, escritor y poeta L'udovít Štúr (1815-1856). Su norma lingüística fue rápidamente llevada a la vida por un grupo de autores -los llamados *Štúrovci*-, quienes, siguiendo estímulos del romanticismo europeo y de la propia realidad cultural y social del país, sentaron las bases de la poesía moderna en Eslovaquia; así lo demuestra su persistente influencia en la lírica eslovaca de este siglo. Por lo que respecta a la poesía, se trata principalmente de **Samo Chalupka** (1812-1883), poeta de aliento heroico; **Andrej Sládkovič** (1820-1872), cantor de la belleza femenina y de la tierra natal; **Janko Král'** (1822-1876), revolucionario con momentos de inquietud

metafísica; y **Ján Botto** (1829-1881), creador de coloristas cuadros míticos.

La obra de los **Štúrovci** tiene algunos rasgos propios que la distinguen de la poesía romántica de otros países. La gran intensidad de sus raíces folklóricas se pone de manifiesto en el uso de la prosodia silábica -basada en el número fijo de sílabas, en la cesura y en la rima- y de figuras estilísticas típicas de las canciones y baladas populares, como anáforas, paralelismos, epítetos constantes inspirados en la naturaleza, etc. En el aspecto temático, es característica su orientación inequívocamente patriótica; los motivos subjetivos, cuando aparecen -por ejemplo, el amor en **Sládkovič-**, lo hacen estrechamente fundidos con los cívicos.

El autor más moderno de los **Štúrovci** es, sin duda, **Janko Král'**, quien, a decir del poeta **Laco Novomeský**, "presentó la poesía a la literatura eslovaca". Hay en su obra algunos momentos de desconcierto existencial que anuncian los sentimientos del hombre de nuestra época, tal como serán plasmados por la poesía del cambio de siglo. También **Milan Rúfus** ha reconocido su deuda con el autor romántico -natural, como él, de la región norteña de **Liptov-**, dedicándole uno de sus poemas y preparando una selección de su obra con un ensayo introductorio.

Además de los ya mencionados, la poesía romántica eslovaca cuenta con otros autores menos conocidos, aunque no por ello menos interesantes. Pensamos sobre todo en **Samo Vozár** (1823-1850), sonetista de desgarrados acentos subjetivos, cuya obra quedó manuscrita, y en **Samo Bohdan Hroboň** (1820-1894), poeta de acentos mesiánicos con gran talento para la experimentación con el lenguaje.

Debido al peculiar ritmo evolutivo de la poesía eslovaca, los ecos del romanticismo nunca desaparecieron por completo, pero en el último

cuarto del siglo XIX fueron desplazados por el realismo y por la variante eslovaca del parnasianismo. El aumento de la opresión nacional por parte de las autoridades húngaras -cierre de escuelas eslovacas y de la asociación cultural Matica slovenská- motivó que el tono dominante de la poesía siguiese siendo el cívico (con acentos sociales en Hviezdoslav). El principal cambio en las formas poéticas fue la sustitución de la prosodia silábica, de inspiración folklórica, por la sílabo-acentual, caracterizada por la sucesión regular de sílabas tónicas y átonas (no largas y breves, como sucedía en la versificación cuantitativa). El distanciamiento de la poesía popular se hace evidente también en otros niveles del poema.

El realismo en poesía fue inaugurado por Svetozár Hurban-Vajanský (1847-1916); pero quien domina sin discusión el panorama poético de la época es **Pavol Országh-Hviezdoslav** (1849-1921). Este autor publicó su primer libro ya en 1868, si bien lo mejor de su obra es posterior a 1880. Su inmensa producción comprende ciclos líricos y poemas épicos. Entre los primeros, podemos destacar *Letorosty (Retoños)* (1885-1893), los paisajístico-reflexivos *Prechádzky jarom (Paseos en primavera)* y *Prechádzky letom (Paseos en verano)* (1898), *Stesky (Tristezas)* (1903) o los *Krvavé sonety (Sonetos sangrientos)* (1919), provocados por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Su principal composición épica es *Hájniková žena (La mujer del guardabosques)* (1884-1886). Hviezdoslav también tradujo al eslovaco obras de Shakespeare, Goethe, Puškin, Lermontov, Mickiewicz, etc, etc.

El estilo de Hviezdoslav se caracteriza por un dominio perfecto de las formas poéticas más diversas -con cierta preferencia por el ritmo yámbico, poco natural en la lengua eslovaca-, una gran complicación sintáctica -debida al uso sistemático del hipérbaton- y la abundancia de

neologismos. Esta preocupación por el acabado formal del poema, junto con cierta tendencia a la omisión de los temas más privados y subjetivos, ha llevado a los estudiosos a considerarlo el paradigma del parnasianismo eslovaco.

2.2. El comienzo del siglo XX.

Tendremos que esperar al cambio de siglo para asistir al nacimiento de una lírica eslovaca moderna, que dedique a la vida interior del individuo tanta atención como a la problemática nacional y social. La literatura del período 1895-1918 es conocida genéricamente como Modernismo literario eslovaco (*Slovenská literárna moderna*), sin que esta denominación haga referencia a un estilo en particular. En poesía -junto al parnasianismo de Hviezdoslav, quien continúa en la plenitud de sus fuerzas creativas- se abren paso nuevas tendencias, como el realismo crítico, el impresionismo y el simbolismo; si los dos primeros se dan la mano en los acentos urbanos e irónicos de Janko Jesenský (1874-1945), el simbolismo cuenta con la figura excepcional de **Ivan Krasko** (1876-1958), verdadero fundador de la lírica moderna en Eslovaquia.

Krasko comenzó publicando en revistas poemas al estilo de Hviezdoslav, a quien nunca dejó de admirar. Sin embargo, alrededor de 1906 evolucionó hacia una poesía más personal, más concisa, melódica y alejada de toda retórica. Con sólo dos breves libros de poemas -*Nox et solitudo* (1909) y *Verše (Versos)* (1912)-, Krasko llevó a cabo una pequeña revolución que amplió los horizontes temáticos, métricos y estilísticos de la poesía eslovaca. Sustituyendo el artificioso ritmo yámbico por el dáctilotrocaico, más próximo a la prosodia natural del eslovaco, sentó las bases del verso libre en este idioma. Si bien acusa el influjo del pesimismo y subjetivismo de la lírica europea de su

tiempo, la obra de Krasko mantiene fuertes vínculos con la tradición poética eslovaca, y algunos de sus mejores poemas aluden a la desesperada situación de la nación bajo el yugo extranjero.

Tras la publicación de *Verše*, Krasko dejó de escribir casi por completo, pero el camino abierto por él ya no dejará de ser transitado. La mayor parte de los poetas del período comprendido entre las dos guerras mundiales muestran, en un grado u otro, la influencia del simbolismo kraskiano.

2.3. Entre las dos guerras mundiales.

2.3.1. Características literarias de la época.

La creación de la República Checoslovaca (1918) detuvo el proceso de asimilación cultural de la nación eslovaca. La nueva situación política influyó en la evolución de las letras, que ya no tuvieron que suplir con su patriotismo la imposible actividad política. Por este motivo pudieron diversificarse con mayor libertad: los autores eslovacos del período 1918-1945, sin dejar de tratar la problemática nacional, ahondan en la vida interior del individuo, pero también en los conflictos derivados de la división de la nación en clases sociales; aumenta también la experimentación con el lenguaje y con las formas literarias. Se trata, en resumen, de una época de gran pluralismo creativo.

En el caso concreto de la poesía, podemos mencionar las siguientes tendencias:

- Continúan los ecos del romanticismo folklorizante de los Štúrovci y del parnasianismo de Hviezdoslav.

- Es muy activa la influencia de Ivan Krasko, en forma de un neosimbolismo con variantes muy diversas.

- Muchos autores de los años veinte sienten fascinación por la obra de Jiří Wolker, principal representante de la poesía proletaria checa; esta tendencia se caracterizaba por su estilo transparente, la cotidianidad de sus motivos y la preocupación social.

- A Eslovaquia llegan también, aunque en forma atenuada, las vanguardias poéticas con su espíritu lúdico y experimentador. Salvo alguna huella aislada del futurismo de Majakovskij (en la poesía de Ján Poničan), las vanguardias que más influyen en la poesía eslovaca son el poetismo checo -corriente sensual y vitalista, de un entusiasmo casi infantil por el mundo- y, a partir de 1935, el surrealismo.

- Hay algunas otras tendencias, cuya denominación responde más a una determinada visión del mundo que a una poética realmente específica: es el caso del vitalismo de Ján Smrek, del ruralismo de František Hečko, del nacionalismo de Andrej Žarnov o del "modernismo católico".

En general, es muy difícil hablar en esta época de corrientes poéticas organizadas, si exceptuamos a los *nadrealisti* o surrealistas eslovacos. Sí existen casos de autores unidos no por su estilo, sino por una determinada ideología, como los socialistas del grupo DAV o los poetas religiosos concentrados en torno a Rudolf Dilong, conocidos más tarde con el nombre genérico de modernismo católico.

2.3.2. Principales autores.

Al hablar de la poesía de este período, tenemos que mencionar en primer lugar a dos autores que constituyen el eslabón de unión con la generación literaria anterior. Se trata de Martin Rázus (1888-1937), poeta de inspiración más bien cívica, escritor en prosa y destacado político, y de Štefan Krčméry (1892-1955), excelente crítico literario cuya obra poética oscila entre la herencia del siglo XIX y un simbolismo con tintes decadentes.

El más fiel continuador del simbolismo kraskiano en el período de entreguerras es sin duda **Emil Boleslav Lukáč** (1900-1979).

Poseedor de una sólida cultura literaria, teológica y filosófica -además de en Bratislava, estudió dos años en la Sorbona-, Lukáč fue, después de Rázus, el principal animador de la intelectualidad protestante eslovaca; en 1940, en plena guerra mundial, fundó en Liptovský Mikuláš la revista *Tvorba (Creación)*, de orientación humanística y pacifista, que hoy en día se vuelve a editar.

Como poeta, se dio a conocer en 1922 con *Spoved' (Confesión)*, al que siguieron *Dunaj a Sejna (El Danubio y el Sena)* (1925), *O láske neláskavej (Del amor hostil)* (1928), *Križovatky (Encrucijadas)* (1929), *Spev vlkov (El canto de los lobos)* (1929) y otros. En la lírica de Lukáč alternan los tonos filosóficos, espirituales y eróticos; el autor muestra un sentimiento trágico de la existencia humana, desgarrada -como indican ya algunos de sus títulos- por profundas e insolubles contradicciones. Con los preliminares y el estallido de la guerra, esta visión pesimista se volvió francamente apocalíptica: *Moloch* (1938), *Bábel* (1944).

Después de la guerra, Lukáč tuvo problemas con la censura, por lo que no reanudó la publicación de sus poemas hasta los años sesenta. Además de su obra original, tradujo al eslovaco a numerosos poetas franceses y húngaros, así como una antología de Omar Jayyam.

Ján Smrek (pseudónimo de Ján Čietek, 1898-1982) comenzó a escribir versos bajo la influencia de Krasko, pero pronto evolucionó hacia un vitalismo que encuentra su máxima realización en la lírica erótica: *Cválajúce dni (Los días al galope)* (1925), *Iba oči (Solamente los ojos)* (1933) y *Básnik a žena (El poeta y la mujer)* (1934) son algunos de sus títulos más característicos. En su libro *Zrno (Grano)* (1935), al igual que otros muchos autores en esa década incierta, Smrek buscó apoyo en la tierra natal. Liberal convencido, durante la guerra mundial y poco después publicó *Hostina (El banquete)* (1944)

y *Studňa (El pozo)* (1945), en los que reacciona contra la violencia del fascismo.

Smrek cumplió asimismo un importante papel cultural como traductor (de Puškin, Petőfi, Villon y otros) y como director de la revista *Elán* y de la "Colección de Jóvenes Autores Eslovacos" de la editorial Mazáč de Praga, donde publicaron casi todos los autores relevantes del momento. No obstante, durante los primeros años del régimen comunista se vio totalmente silenciado.

De entre todos los poetas eslovacos del período de entreguerras, el que transmite en su obra una visión más compleja del mundo es, a decir del crítico Milan Hamada, **Laco Novomeský** (1904-1976). Periodista, miembro del grupo DAV y uno de los organizadores del Partido Comunista en Eslovaquia, Novomeský fue víctima de los procesos estalinistas, que lo llevaron a la cárcel. Rehabilitado en 1956, se convirtió en una de las personalidades más influyentes de la cultura de su país.

Los comienzos poéticos de Laco Novomeský están íntimamente ligados a las corrientes entonces en boga en la lírica checa: la poesía proletaria en *Nedel'a (Domingo)* (1927), el poetismo en *Romboid (Romboide)* (1932). La denuncia social y la anécdota erótica, los momentos lúdicos y la súbita tristeza se muestran aquí como distintos momentos de un mismo impulso: la búsqueda del amor y la comprensión entre los seres humanos. El humanismo del autor, herido por un creciente sentimiento de amenaza, culmina en el espléndido libro de lírica simbolista *Svätý za dedinou (El santo fuera del pueblo)* (1939) y en los diez poemas de *Pašovanou ceruzkou (Con lápiz de contrabando)* (1948); éstos últimos fueron escritos durante la guerra, cuando Novomeský fue encarcelado por el régimen fascista. Luego, y debido a las dolorosas circunstancias de los años cincuenta, no volvió

a publicar hasta *Vila Tereza (Villa Teresa)* (1963) *Do mesta 30 min. (A treinta minutos de la ciudad)* (1963) y *Stamodtiaľ' a iné (Desde allí y otros poemas)* (1964). En estos libros el autor, alejado ya de influencias simbolistas y vanguardistas, conjuga el detalle cotidiano con la experiencia histórica.

Novomeský es uno de los mayores poetas eslovacos del siglo XX; su magisterio ha sido siempre reconocido por Milan Rúfus, quien le ha dedicado tres poemas y un ensayo.

Otro autor indiscutible de la época, cuya obra multiforme aún no ha sido del todo valorada, es **Valentín Beniak** (1894-1973). De origen campesino, publicó su primer libro -*Tiahnime d'alej oblaky (Sigamos adelante, nubes)* (1928)- relativamente tarde. Los motivos de la tierra natal y el dominio de las formas poéticas son algunos de los rasgos de este autor que ya están aquí presentes. Poeta extravertido y sensual, en *Ozveny krokov (Ecos de pasos)* (1931), *Král'ovská ret'az (El collar del rey)* (1933) y *Lunapark (Parque de atracciones)* (1936), Beniak se inclina hacia el poetismo y recoge impresiones de todo el mundo. Pero en *Pošťový holub (Paloma mensajera)* (1936) y en *Bukvica (Hayuco)* (1938) su lírica se vuelve más social y reacciona a los acontecimientos históricos.

Durante la guerra mundial Beniak escribe sus obras más ambiciosas: *Žofia (Sofía)* (1941), *Popolec (Miércoles de Ceniza)* (1942), *Igric (El juglar)* (1944). En estos extensos poemas, con fantasía desbordante que toma del surrealismo el método de la libre asociación de imágenes, el autor recorre los aspectos más contradictorios de la vida, desde la embriaguez del amor hasta visiones apocalípticas de destrucción.

Al acabar la guerra, Beniak fue castigado por su colaboración temporal con el régimen eslovaco prohitleriano y no pudo publicar hasta los años sesenta.

Uno de los autores más influyentes de la poesía eslovaca de nuestro siglo ha sido **Ján Kostra** (1910-1975). Tras dar sus primeros pasos en la lírica proletaria, en 1937 publica su primer libro, *Hniezda (Nidos)*, en el que da a conocer su poética característica: sensual y hedonista, centrada en la mujer, en la naturaleza y en los recuerdos de infancia. El segundo libro de Kostra, *Moja rodná (Mi terruño)* (1939), es su respuesta intimista a la inminente guerra mundial. Durante ésta y poco después, el poeta publica varios libros -algunos de ellos con pseudónimo- que lo colocan en el centro de la vida literaria: *Ozubený čas (El tiempo dentado)* (1940), *Všetko je dobre tak (Todo esta bien así)* (1942), *Puknutá váza (El jarrón roto)* (1942), *Ave Eva* (1943), *Presíla smútku (Predominio de la tristeza)* (1946). La visión amarga del ser humano, el canto a la belleza femenina y la defensa de la embriaguez como única salida vital son los rasgos distintivos de su poesía en esos años.

Finalizada la guerra, Kostra parece superar la melancolía y el pesimismo; sus títulos *Za ten máj (En ese mayo)* (1950) y *Javorový list (La hoja de arce)* (1953) son luminosas excepciones dentro de la poesía socialista de la época, dominada por el esquematismo. En éste último libro, el autor ensaya un estilo anecdótico, casi prosaico, que se sirve en parte del verso libre. Sin embargo, a partir de *Šípky a slnečnice (Escaramujos y girasoles)* (1958) y hasta el final de su obra, Kostra vuelve a su estilo y a sus temas habituales, dentro de un escepticismo creciente hacia la condición humana y el futuro del planeta.

2.3.3. El modernismo católico.

Desde los años veinte se fue formando en Eslovaquia un nutrido grupo de jóvenes poetas de orientación católica. Estos autores, que publicaban sus trabajos en revistas literarias como *Vatra (La hoguera)* (1919-1925) o *Kultúra* (1926-1944), partían de la rica tradición nacional de lírica religiosa, enriquecida con el aporte de las vanguardias (poetismo y surrealismo). Desde el punto de vista teórico, tuvieron gran importancia las traducciones checas y eslovacas de los ensayos de Henri Bremond *La poesía pura* y *Plegaria y poesía*.

La primera presentación colectiva de este grupo poético - conocido más tarde con el nombre de "modernismo católico" (*katolícka moderna*)- se produjo en 1933, cuando Rudolf Dilong publicó su *Antológia mladej poézie slovenskej (Antología de la joven poesía eslovaca)*. No obstante, junto a autores que formarán parte activa del modernismo católico, como Pavol Gašparovič Hlbina, Ján Haranta o el propio Dilong, en la antología participaban otros que seguirán caminos muy diferentes.

El autor más prolífico del modernismo católico fue el franciscano **Rudolf Dilong** (1905-1986), autor de un centenar de libros de calidad muy desigual. Su obra de entreguerras se desarrolla bajo la triple influencia del simbolismo, el poetismo y el surrealismo, que él llenó de espiritualidad cristiana. Entre sus obras podemos destacar *Helena nosí l'aliu (Elena lleva una azucena)* (1935), *Mladý svadobník (El joven invitado de boda)* (1936), *Mesto s ružou (La ciudad con la rosa)* (1939), *Konvália (Muguete)* (1941), *Hanička (Anita)* (1942), etc, etc. Después de la guerra mundial, Dilong tuvo que huir de Eslovaquia por su colaboración con el régimen fascista, y murió en los Estados Unidos.

El teórico del grupo fue el sacerdote y poeta **Pavol Gašparovič Hlbina** (1908-1977). Su estilo, como el de Dilong, acusa la influencia del simbolismo y del poetismo, y se distingue por sus imágenes sensuales y sus juegos de lenguaje. Algunos de sus mejores títulos son *Začarovany kruh (El círculo vicioso)* (1932), *Harmonika (Acordeón)* (1935), *Dúha (Arco iris)* (1937) y *Belasé výšky (Alturas azules)* (1939). De manera sorprendente, en los años cincuenta el autor adoptó la poética del realismo socialista esquemático.

Menos vanguardista es la obra del también sacerdote **Janko Silan** (1914-1984). El valor de su lirismo está en el aprovechamiento de la imaginería cristiana y poética tradicional para componer poemas sencillos, pero eficaces en la pureza de su sentimiento existencial y espiritual: *Kuvici (Mochuelos)* (1936), *Rebrík do neba (Escalera al cielo)* (1939), *Piesne z Javoriny (Canciones de Javorina)* (1943), *Úbohá duša na zemi (Pobre alma en la tierra)* (1948). Tras una pausa de casi veinte años, Silan se reintegró en 1967 a la vida literaria eslovaca.

Otros poetas destacados del modernismo católico son Svetoslav Veigl, Gorazd Zvonický, Pavel Ušák Oliva, Karol Strmeň, Ján Motulko, etc, etc.

2.3.4. La vanguardia eslovaca: el *nadrealizmus*.

La influencia de las vanguardias (sobre todo del poetismo) es patente en Eslovaquia desde los años veinte, aunque no llega a cristalizar en corrientes poéticas organizadas. Hasta muy avanzados los años treinta no aparece en la poesía eslovaca una verdadera vanguardia: el *nadrealizmus*, inspirado en el surrealismo francés y en el checo. Su primera manifestación fue el libro *Ut'até ruky (Las manos cortadas)* (1935) de Rudolf Fabry, pero su constitución como grupo se

demoró algunos años más. La presentación colectiva del nadrealismus fue un número monográfico de la revista *Slovenské smery (Corrientes eslovacas)*, aparecido en 1938 y titulado *ÁNO a NIE (SÍ y NO)*. En él, además de traducciones del francés y textos teóricos, se recogían poemas originales de Fabry, Vladimír Reisel, Julius Lenko y M. M. Dedinský. En el almanaque *Sen a skutočnosť' (Sueño y realidad)* (1940) se unieron a estos nombres los de Štefan Žáry, Pavel Bunčák, Ján Brezina y Ján Rak. Los nadrealisti publicaron aún dos almanaques más, *Vo dne a v noci (De día y de noche)* (1941) y *Pozdrav (Saludo)* (1942). Además de los autores citados, el grupo contaba con una teoría y una crítica propias, encabezadas por Michal Považan y Mikuláš Bakoš.

El nadrealismus partía en principio de presupuestos similares a los del surrealismo francés: la necesidad de romper con la tradición poética, la importancia del inconsciente y de la imaginación onírica, el rechazo a una concepción ingenua de la función social del arte, etc. Sin embargo, durante la guerra mundial el nadrealismus fue evolucionando: sus metáforas, antes lúdicas y provocativas en su unión de conceptos alejados, se volvieron más coherentes y apocalípticas. En la búsqueda de antecedentes autóctonos, los nadrealisti se remontaron a la literatura oral-popular: en sus imágenes y juegos verbales afloran a menudo el cuento popular y el folklore infantil.

El género literario más novedoso de la vanguardia eslovaca fue el llamado poema-zona (*báseň-pásmo*), por el título de un famoso poema de Guillaume Apollinaire ("Zone"). Consiste en un poema de gran extensión, caracterizado por el politematismo y el libre flujo asociativo de ideas e imágenes. Pero, más que la liberación imaginativa y la ampliación de los límites de la metáfora, el aporte fundamental del nadrealismus a la poesía eslovaca fue la introducción definitiva del

verso libre, hasta entonces muy esporádico. El verso libre surrealista se basa en la coincidencia de la entonación del verso con la entonación de la frase.

El autor más destacado del surrealismo eslovaco fue **Rudolf Fabry** (1915-1982). Su libro *Ut'até ruky (Las manos cortadas)* (1935) fue la primera manifestación de la nueva corriente poética; poco antes, Fabry había polemizado en un artículo con el modernista católico P. G. Hlbina, quien pretendía asimilar el surrealismo al cristianismo. *Ut'até ruky* fue concebido como una provocación y un experimento: comienza con algunos poemas de corte neosimbolista, que sirven de contraste a las composiciones surrealistas que constituyen su núcleo. En su segundo libro, *Vodné hodiny hodiny piesočné (Reloj de agua reloj de arena)* (1938), el autor profundizó, ya con más madurez, en el programa colectivo del grupo.

La obra más importante de Fabry, y tal vez de todo el nadrealismus, es la titulada *Ja je niekto iný (Yo es algún otro)*, aparecida en 1946 pero escrita en gran parte durante la guerra. Se trata de un apocalipsis poético, un viaje imaginario a través de los paisajes desolados por la violencia bélica. Sin embargo, el libro acaba con un epílogo optimista, escrito, a diferencia del resto, en versos y estrofas regulares. Este sorprendente giro anuncia lo que será la evolución de Fabry y de todos los nadrealisti después de 1948: la adopción sin reservas del realismo socialista esquemático, si bien en los años sesenta varios de ellos intentaron volver a sus orígenes creativos.

Como ya hemos visto, hubo también autores ajenos al grupo que se dejaron inspirar por la imaginación surrealista a finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta: es el caso de Rudolf Dilong, de Valentín Beniák o de Pavol Horov.

2.4. Después de 1945.

2.4.1. Panorama poético de la posguerra: surrealismo y esquematismo.

Los estudiosos de la literatura eslovaca suelen dividir el cuarto de siglo posterior a la Segunda Guerra Mundial en tres períodos:

- 1945-1948: continuación de las tendencias literarias de entreguerras.

- 1949-1955: período del realismo socialista (el llamado "esquematismo").

- 1956-1970: superación del esquematismo y liberalización creativa.

El primer efecto que tuvo el final de la contienda en la poesía eslovaca fue la aparición de una serie de libros que, por su contenido antifascista o abiertamente antibelicista, no habían podido publicarse en los años anteriores. Entre los autores que entonces publicaron sus poemas de guerra podemos citar a Janko Jesenský, ya anciano y a punto de morir, así como a Smrek, Novomeský y Kostra. Como es lógico, la experiencia, tanto directa como indirecta, de la guerra mundial y del Levantamiento Nacional Eslovaco (sublevación antifascista que estalló en agosto de 1944) será un tema recurrente durante muchos años en la poesía eslovaca.

Con todo, el panorama poético de estos primeros años está claramente dominado por el nadrealismus, corriente que, como ya

hemos mencionado, había derivado desde su primitivo carácter experimentador hacia la representación simbólica de los horrores de la guerra. En este momento aparece la obra más significativa de todo el movimiento: *Ja je niekto iný*, de Fabry. Sin embargo, el monotematismo apocalíptico indica una profunda crisis creativa del grupo, que culminará en 1948, con el paso de todos sus miembros al realismo socialista.

Más problemas tenía el modernismo católico, debilitado por la huida al extranjero de algunos de sus miembros, Dilong entre ellos. Los que se quedaron en el país siguieron publicando hasta 1948, cuando fueron silenciados (Silan) o se convirtieron al realismo socialista (Hlbina).

La toma del poder por el Partido Comunista, en febrero de 1948, significó una drástica reducción de la libertad creativa y, por tanto, de la variedad temática y formal de la poesía eslovaca. Ignorando las recomendaciones del *Manifiesto del humanismo socialista*, firmado ese mismo año por varios intelectuales comunistas, el poder político impuso como único método creativo el realismo socialista, corriente hasta entonces muy minoritaria. Como sucedía en el resto de la literatura, se exigía una poesía "de construcción" (*budovatel'ská poézia*), llena de consignas productivistas y maniqueas, de forma tradicional, generalmente descuidada y pobre en imágenes; es lo que a posteriori, en los liberales años sesenta, se daría en llamar, peyorativamente, "esquematismo" (*schematizmus*).

El esquematismo fue cultivado sobre todo por autores jóvenes y mediocres como Ctibor Štítnický, Milan Lajčiak o Milan Ferko, pero también por los antiguos nadrealisti y otros poetas consagrados. Incluso buenos poetas como Ján Kostra, Pavol Horov o el joven Vojtech Mihálik sucumbieron en mayor o menor medida a las

exigencias del poder. No obstante, no toda la poesía de la época puede ser tildada de esquemática: los libros *Za ten máj* o *Javorový list* de Kostra son un ejemplo de poesía políticamente comprometida que, al mismo tiempo, conserva un nivel estético e ideológico digno.

2.4.2. Superación del esquematismo. La generación de Milan Rúfus.

Las propias limitaciones del esquematismo, así como los cambios en la atmósfera política tras el XX Congreso del PCUS, posibilitaron la renovación de la lírica eslovaca a partir de 1956. El autor que inauguró esta nueva etapa fue precisamente **Milan Rúfus**. La aparición de su debut *Až dozrieme (Cuando maduremos)* (1956) fue un acontecimiento cultural y sirvió de pretexto para una polémica que hoy en día puede parecerse exagerada, pero que refleja la miseria literaria de la época. El libro contenía algunos poemas antibelicistas y antiimperialistas que, sin ser esquemáticos, podían ser aceptables para los criterios ideológicos del momento. No obstante, aportaba también rasgos novedosos: en primer lugar, y como indica el título, una visión de la condición humana ajena al triunfalismo y a la división esquemática del mundo en socialistas buenos y capitalistas malos; en segundo lugar, un delicado equilibrio entre los temas íntimos y el compromiso social; en tercer lugar, una seria reflexión sobre la esencia de la lírica y la tarea del poeta en la sociedad; y, más aún que todo esto, la riqueza y densidad de su lenguaje metafórico, que fue percibida como una recuperación de la tradición simbolista kraskiana.

En la discusión que siguió a la publicación de *Až dozrieme*, algunos poetas y críticos reprocharon a Rúfus su "tristeza" antirrevolucionaria e, incluso, su tradicionalismo poético neosimbolista;

sin embargo, los críticos más cualificados, y sobre todo el público, acogieron con entusiasmo el libro, que tuvo una segunda edición en 1958, y una tercera en 1962. Con todo, la polémica afectó a la confianza de Růfus en la acogida de su obra: hasta 1968, año en que apareció su segundo y más emblemático libro *-Zvony (Campanas)-*, sólo publicó algunos poemas en revistas.

Milan Růfus no era un autor aislado. Otros poetas de su generación, como Vojtech Mihálik, Miroslav Válek o Viliam Turčány, también aportaron valores significativos a la lírica eslovaca contemporánea. Si bien todos ellos nacieron en la segunda mitad de los años veinte, se trata de un grupo bastante heterogéneo por lo que respecta a su filiación, intereses y métodos creativos. Su consideración como generación poética se debe en gran parte al crítico Stanislav Šmatlák, quien señaló entre ellos varios puntos de coincidencia: el rechazo del nadrealismus, la admiración temprana por Rilke, la búsqueda de una poesía concreta, que abordase sin eslóganes simplificadores los problemas sociales y existenciales del hombre contemporáneo³.

El primero de la generación en darse a conocer fue **Vojtech Mihálik** (n. 1926). *Anjeli (Ángeles)* (1947) es un libro de lírica espiritual, con resonancias bíblicas en sus motivos y en sus amplios versículos. La experiencia de la guerra se refleja aquí en el tono autoacusador y desgarrado de algunos poemas -"Dvadsat'ročný Jób" ("Job de veinte años")-, que nos recuerda el de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso.

A continuación, Mihálik publicó *Plebejská košel'a (Camisa plebeya)* (1950), un libro maduro, sin rasgos de esquematismo, que

³Šmatlák, *Pozvanie do básne*, p. 209 y ss.

constituye una de las cumbres de la moderna lírica social en Eslovaquia. Menos afortunados son los títulos *Spievajúce srdce* (*Corazón que canta*) (1952), *Ozbrojená láska* (*Amor acorazado*) (1953), *Neumriem na slame* (*No moriré sobre la paja*) (1955) y *Archimedove kruhy* (*Los círculos de Arquímedes*) (1960), todos ellos portadores de una carga ideológica demasiado simplista.

En los años sesenta, el autor consiguió revitalizar su lírica mediante el retorno a las crisis espirituales de su juventud -*Vzbúrený Jób* (*Job sublevado*) (1960)-, el cultivo de una lírica intimista -*Appassionata* (1964)- y el análisis social sin concesiones: *Útek za Orfeom* (*Huida en pos de Orfeo*) (1965). El resto de su extensa obra, que continua aumentando en la actualidad, se reparte con acierto desigual entre esos temas. Podemos mencionar aquí uno de sus títulos, *Trinásta komnata* (*La habitación número trece*) (1975). Entre sus traducciones destacan las de autores griegos, romanos y norteamericanos contemporáneos.

No menos importante que el debut de Rúfus fue, tres años más tarde, el de **Miroslav Válek** (1927-1991): *Dotyky* (*Contactos*) (1959). Si la poesía de Rúfus fue percibida como un retorno a la tradición simbolista, la de Válek consiguió aprecio -sobre todo entre los jóvenes- por su arraigo en la vida cotidiana, comentada con humor e imaginación vanguardistas.

Si el tema central de este primer libro es el amor, *Prít'aživosť* (*Atracción*) (1961) trata aspectos más amplios de la realidad. El género característico de Válek es el poema-zona (diferente del poema-zona de los nadrealisti), un texto amplio, escrito en verso libre, donde el detalle anecdótico, narrativo, alterna con pasajes reflexivos de tono existencial. Sus restantes obras de los años sesenta, *Nepokoj*

(*Inquietud*) (1963) y *Milovanie v husej koži* (*Amor en piel de gallina*) (1965), ahondan en la misma línea creativa.

Tras la invasión de Checoslovaquia por las tropas del pacto de Varsovia, Válek se convirtió en ministro de cultura de Eslovaquia y escribió un largo poema donde expresaba su compromiso político con el comunismo: *Slovo* (*Palabra*) (1976). También tradujo a autores tan diversos como Verlaine, Rilke, Andrej Voznesenskij, Gennadij Ajgi o Gregory Corso.

Viliam Turčány (n. 1928) debutó sólo un año después que Ráfus, con quien enseguida se le relacionó. *Jarky v kraji* (*Zanjas en el campo*) (1957) prefigura ya la poética característica de este autor: su perfección formal clásica y su voz serena, que canta a la tierra natal, al amor y a la belleza. A este libro siguieron, con grandes intervalos de tiempo, *V toku* (*En la corriente*) (1965), *U kotvy* (*El ancla*) (1972) y algunos más. Turčány ha destacado también como estudioso del verso eslovaco y traductor de la *Divina Comedia*, entre otras obras clásicas.

Desde el comienzo de los años sesenta, los esfuerzos renovadores de esta generación poética fueron secundados por grupos de autores más jóvenes, a menudo inclinados hacia una lírica de tipo experimental. Se trata de los "concretistas" (Ján Stacho, Ján Ondruš, Jozef Mihalkovič, L'ubomír Feldek), de los "corredores solitarios" (Ivan Štrpka, Ivan Laučík, Peter Repka) y de otros poetas no adscritos a ningún grupo: Ján Buzássy, Štefan Strážay, Lýdia Vadkerti-Gavorníková, Vlastimil Kovalčík... En esta época la lírica eslovaca alcanzó su máxima diversificación, hasta que la política cultural "normalizadora", que siguió a la entrada en el país de las tropas del Pacto de Varsovia (1968), trató de reinstaurar -es verdad que con menos firmeza que en los años cincuenta- los criterios dirigistas en las letras.

3. DATOS BIOGRÁFICOS DE MILAN RÚFUS

La vida de Milan Rúfus no rebosa de acontecimientos externos: hay en ella pocos viajes, y una discreta participación en los asuntos públicos de su país. Autor celoso de su intimidad familiar, aunque siempre cordial con los visitantes, la historia de su vida es fundamentalmente la de su obra, que comprende poesía, poesía para niños, ensayos y traducciones.

1928 - El 28 de diciembre de este año, Milan Rúfus nace en Závažná Poruba, un pueblo de la región de Liptov. Ésta, situada en el norte de Eslovaquia, al pie de los Montes Tatras, se distingue por la fe protestante de muchos de sus habitantes, de la cual participará también Rúfus. El padre del futuro poeta es albañil, mientras que su madre se ocupa de la casa y de la huerta familiar.

1934-1940 - Recibe la educación primaria en su pueblo natal.

1937 - El primer intento poético del autor está datado el 11 de febrero de este año.

1940-1948 - Estudia el bachillerato en la capital regional, Liptovský Mikuláš, centro de la intelectualidad protestante eslovaca. Entre sus profesores se cuenta el poeta Július Lenko, uno de los fundadores del nadrealismus. Rúfus pronto empieza a escribir: su primer poema se publica en 1944

en la revista *Prameň*, siguen otros en *Nový rod*, *Mladá tvorba* (1946-1947) y *Borba*.

1948-1952 - Cursa estudios de Filología Eslovaca e Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Komenský (Comenio) de Bratislava. Durante estos años publica poemas en periódicos (*Práca*, *Nové slovo*), en revistas culturales (*Kultúrny život*, *Slovenské pohľady*) y en almanaques literarios (*Slniečná cesta*, *Stráž mieru*); participa también en recitales poéticos. En el verano de 1949, mientras colabora en la construcción de la "Línea férrea de la juventud", algunos de sus poemas se hacen famosos entre los jóvenes.

1949-1953 - Durante estos años escribe los poemas del que será su primer libro: *Chlapec mal'uje dúhu* (*El chico pinta un arco iris*). Por circunstancias -parece ser que debido al opresivo ambiente literario de la época-, éste no se publicará en forma íntegra hasta 1974.

1951 - Se convierte en candidato de la Sección Eslovaca de la Unión de Escritores Checoslovacos.
- El Teatro Nacional Eslovaco representa, a partir de la traducción de Milan Rúfus, la obra *Strakonický gajdoš* (*El gaitero de Strakonice*), del dramaturgo romántico checo Josef Kajetán Tyl.

- 1952** - Tras acabar sus estudios universitarios, Rúfus comienza a trabajar como profesor ayudante en el Departamento de Lengua y Literatura Eslovacas de la misma Facultad.
- Se publica su traducción de *Strakonický gajdoš*.
- 1953-1956** - Prepara su doctorado.
- Escribe los poemas de su segundo libro, y primero publicado, *Až dozrieme (Cuando maduremos)*.
- 1953** - Se publica su traducción de otra obra teatral checa, *Diet'a (El niño)*, de František Xaver Šalda.
- 1956** - Aparece *Až dozrieme*, provocando un gran revuelo en el mundo literario eslovaco. La mayoría de las críticas le son favorables (por ejemplo, las de Alexander Matuška, Jozef Felix, Vladimír Mináč, Ivan Kupec o Michal Bartko), pero algunos poetas del realismo socialista "esquemático" le reprochan su falta de optimismo (Ctibor Štítnický, Ján Turan) o su clasicismo formal (Ivan Mojík).
- Es admitido como miembro en la Unión de Escritores Eslovacos.
- 1957** - Rúfus obtiene por *Až dozrieme* el premio Ivan Krasko, que se concedía por primera vez al mejor debut poético del año anterior.
- Comienza a trabajar en el libro *V zemi nikoho (En tierra de nadie)*, que quedará inacabado.
 - Desde este año empieza a publicar sus ensayos en diversas revistas literarias.

- Participa, con la traducción al eslovaco de algunos poemas, en la antología del poeta ruso Sergej Jesenin *Belasá Rus (La Rus azul)*.

- 1958**
 - Aparece la segunda edición de *Až dozrieme*.
 - Traduce para el Teatro Estatal de Košice el drama *Maškaráda (Mascarada)* de Michail Jurievič Lermontov.

- 1960**
 - En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Komenský defiende con éxito su Tesis doctoral sobre "La poesía proletaria y la generación de Jiří Wolker".
 - Contrae matrimonio con Magda Podhorňáková, licenciada en etnografía y periodista televisiva.

- 1961**
 - Nace su única hija, Zuzana, aquejada de una minusvalía psíquica.

- 1962**
 - Aparece su traducción de la obra teatral de Milan Kundera *Majitelia kl'účov (Los propietarios de las llaves)*.

- 1963**
 - Tercera edición aumentada de *Až dozrieme*.

- 1965**
 - Comienzo de su colaboración con el fotógrafo Martin Martinček.

- 1966**
 - Aparece en edición no venal *Chlapec (El chico)*, selección de sus poemas de juventud.
 - Aparece *Vám patrí úcta (Merecéis el respeto)*, libro de fotografías de Martinček con un ensayo de Rúfus.

- Acaba los manuscritos de *Kolíška* y *Zvony*, que tardarán algún tiempo en publicarse.
 - Publica su traducción de los cuentos en verso del poeta checo František Hrubín -*Dvakrát sedem rozprávok (Siete cuentos por dos)*- y su versión poética del *Peer Gynt* de Ibsen (hecha sobre la traducción literal de Jaroslav Kaňa).
- 1967** - Obtiene el Premio de la Editorial Mladé Letá por la traducción de Hrubín.
- 1968** - Publica su segundo libro de poemas, *Zvony (Campanas)*.
 - Publica una colección de sus ensayos con el título de *Človek, čas a tvorba (El hombre, el tiempo y la creación)*.
 - Acaba el manuscrito de *Stôl chudobných*.
- 1969** - Aparece *Triptych (Tríptico)*, una antología de su obra que incluye poemas de *Chlapec*, *Až dozrieme* y el ciclo inédito *V zemi nikoho (En tierra de nadie)*.
 - Recibe por *Zvony* el premio de la Unión de Escritores Checoslovacos.
 - Se publica su traducción del drama de Hrubín *Oldňich a Božena (Oldňich y Božena)*.
 - Obtiene en la Universidad Komenský el puesto de "docente" (Profesor Titular).
- 1970** - Se publica en edición no venal *Štyri epištoly k l'ud'om (Cuatro epístolas a la gente)*, colección de ensayos leídos en la radio en las Navidades de 1968.

- Aparece en edición trilingüe *L'udía v horách, Les hommes de la montagne, Die Menschen der Berge (Gente en las montañas)*, libro formado por fotografías de Martin Martinček y un extenso poema de Milan Rúfus.
 - Recibe por *Zvony* y *Triptych* el Premio Estatal Klement Gottwald.
- 1971**
- Durante el año académico 1971-1972 es lector de eslovaco y checo en el Instituto Universitario Oriental de la Universidad de Nápoles.
 - Stanislav Šmatlák publica *Pozvanie do básne (Invitación al poema)*, libro de ensayos sobre Milan Rúfus, Miroslav Válek y su generación poética.
- 1972**
- Rúfus publica dos nuevos libros de versos: *Stól chudobných (La mesa de los pobres)* y *Kolíška (La cuna)*, éste último en colaboración con el fotógrafo Martinček.
 - Segunda edición de *Zvony*.
 - Primera antología de toda su obra publicada hasta ese momento: *Básne (Poemas)*.
- 1973**
- Recibe el Premio de la Editorial Smena por *Stól chudobných*.
 - Sus versos acompañan a los dibujos de M. Bazovský en el libro *Hľadanie obrazu s veršami Milana Rúfusa (La búsqueda del cuadro, con versos de Milan Rúfus)*.

- 1974**
- Con el título de *Chlapec mal'uje dúhu* (*El chico pinta un arco iris*) aparece la edición completa del primer libro de poemas escrito por Rúfus.
 - *Kolíška spieva det'om* (*La cuna canta a los niños*), edición conjunta de *L'udia v horách*, *Kolíška* y *Stól chudobných*.
 - Se publica una antología de sus ensayos literarios: *O literatúre* (*Sobre literatura*).
 - Su obra poética se traduce al húngaro: Milan Rúfus, *Válogatott versek* (*Versos escogidos*).
- 1975**
- Recibe el Premio Rudolf Jašík por *Chlapec mal'uje dúhu*.
 - Publica *Kniha rozprávok* (*Libro de cuentos*), reelaboración poética de los cuentos populares eslovacos de Pavol Dobšinský.
- 1976**
- Premios de la Editorial Mladé letá y de la Unión de Escritores Eslovacos por *Kniha rozprávok*.
 - Publica otra traducción de Hrubín: el drama *Kráska a zvierá* (*La bella y la bestia*).
- 1977**
- Nuevo libro de poemas inéditos acompañando dibujos de L'udovít Fulla: *Hudba tvarov s veršami Milana Rúfusa* (*La música de las formas, con versos de Milan Rúfus*).
 - Nueva traducción de Hrubín: *Poémy* (*Poemas*).
 - Se traducen sus poemas -junto con los de Vojtech Mihálik y Miroslav Válek- al italiano: *La terra sotto i piedi* (*La tierra bajo los pies*).

- Recibe por toda su obra el título honorífico de "artista emérito".
- 1978**
- *Hora (El bosque)*, libro con fotografías de Martinček y poemas inéditos de Rúfus.
 - Aparece otra importante antología de su obra poética y ensayística: *A čo je báseň (Y qué es el poema)*.
 - Primera traducción de su poesía al polaco: *Wiersze (Versos)*.
 - Se publica en alemán una selección de poemas de Rúfus, Mihálik y Válek: *Gedichte (Poemas)*.
- 1979**
- *Sobotné večery (Las noches de sábado)*, segundo libro de versiones poéticas de cuentos populares eslovacos.
- 1981**
- Publica el monumental poema *Óda na radost' (Oda a la alegría)*, una de las cumbres de toda su obra.
 - Traducción al húngaro de una selección de sus ensayos: *A költő hangja (La palabra del poeta)*.
- 1982**
- Cuarta edición de *Až dozrieme*.
 - En la edición en tres tomos de la obra selecta de A. S. Puškin, Rúfus colabora con la traducción de las *Malé tragédie (Pequeñas tragedias)* y con el prólogo.
- 1983**
- Traduce del checo los versos para niños de Jan Čarek: *Čarokruh (El círculo mágico)*.

- Obtiene el Premio Nacional de la República Socialista Eslovaca por *Óda na radost'*. El compositor Ján Cikker estrena un oratorio inspirado en esta obra.
 - Sus poemas se traducen al ruso -en el marco de la antología *Iz sovremennoj češkoslovenskoj poezii (Poesía checoslovaca contemporánea)*- y al georgiano.
- 1984** - Primera traducción al checo de sus poemas y ensayos: *Země trvá (La tierra perdura)*.
- 1985** - Se publica la primera y más completa monografía sobre su obra: Viliam Marčok, *Milan Rúfus*.
- 1986** - Un nuevo libro de versos para y sobre los niños: *Studnička (La fuentecilla)*.
- Segunda traducción al checo de su obra poética: *Ofeliin pohřeb (El entierro de Ofelia)*.
- 1987** - Publica *Prísny chlieb (Pan severo)*.
- Se traduce su poesía al lituano.
- 1988** - Rúfus publica, con fotografías de Martinček, el texto ensayístico *Báseň o Kriváni (Poema del monte Kriváň)*.
- Se publica en edición no venal *Pokus o pieseň (Intento de canción)*, selección de poemas inéditos de juventud.
 - Aparece, con el título de *Mám ústa plné tvojich úst (Tengo mi boca llena de tu boca)*, una antología de su lírica amorosa.

- Aparece también su más extensa antología poética, titulada, como las anteriores, *Básne (Poemas)*.
 - Se publican sus versiones poéticas de José Martí, realizadas a partir de la traducción literal de Jarmila Srnenská: *Znamenja života (Los signos de la vida)*.
- 1989**
- Se edita *Preklady (Traducciones)*, volumen que recoge las traducciones poéticas de Rúfus.
 - Viliam Marčok prepara la que, por el momento, es la última antología de su obra poética y ensayística: *Prosté, t'ažké (Sencillos, difíciles)*.
- 1990**
- Tercer libro de cuentos en verso, *Tiché papadrie (El helecho silencioso)*.
 - Traducción de sus poesías al serbio: *Skidanije s krsta, Snímanie z kríža (El descendimiento de la cruz)*.
 - Recibe el Premio Nacional del Congreso Mundial de Eslovacos.
- 1991**
- *Žalmy (Salmos)*, versión poética de Milan Rúfus sobre la traducción de Karol Gábriš.
 - *Dve osudové*, edición conjunta de *Štyri epištoly k l'ud'om* y el poema inédito *Murárska balada (La balada del albañil)*, con grabados originales de Koloman Sokol.
 - Traducción de su obra al ucraniano: *Vibrani tvorj (Obras escogidas)*.
 - Rúfus es propuesto por primera vez para el Premio Nobel de Literatura.

- 1992** - Publica dos nuevos libros: *Neskorý autoportrét (Autorretrato tardío)* y los versos para niños de *Modlitbičky (Pequeñas oraciones)*.
- Recibe el Doctorado "honoris causa" por la Universidad Pavel Jozef Šafárik de Prešov (Eslovaquia).
- Segunda traducción de sus poemas al italiano: *Poesie (Poesías)*.
- 1993** - Más versos para niños: *Lupienky z jabloní (Los pétalos de los manzanos)*.
- Se publica *Cesty a ozveny diela Milana Rúfusa (Caminos y ecos de la obra de Milan Rúfus)*, libro-homenaje con motivo de sus 65 años.
- 1994** - Publica la edición ampliada de *Modlitbičky* (que entretanto había llegado a la cuarta edición), con el título de *Nové modlitbičky*.
- 1995** - Publica un nuevo libro de versos para niños: *Pamätníček. Modlitby za diet'a (Pequeño album. Oraciones por el niño)*. Por él obtiene el premio de literatura del Centro Nacional de Literatura Eslovaca (Národné literárne centrum).
- Segunda traducción al polaco de su obra poética: *Wyznanie miłości (Declaración de amor)*.
- 1996** - Publica otro libro de poemas, el último por el momento: *Čítanie z údelu (Lectura del destino)*.

- Se edita, con el título de *Epištoly staré i nové (Epístolas nuevas y viejas)*, un volumen que reúne sus textos epistolares.

- Se publican en libro sus traducciones de Jesenin: *Anna Sneginová. Perzské motívy (Anna Snegina. Motivos persas)*.

1997

- Se celebra en la Universidad Constantino el Filósofo de Nitra un "Seminario sobre la vida y la obra de Milan Rúfus", cuyas actas -*Život a dielo Milana Rúfusa (Vida y obra de Milan Rúfus)*- se publican poco después.

1998

- El poeta continúa trabajando en varios proyectos poéticos y ensayísticos.

CRONOLOGÍA DE LA OBRA POÉTICA DE MILAN RÚFUS

1. *Chlapec mal'uje dúhu (El chico pinta un arco iris)* (escrito en 1949-1953, publicado parcialmente en 1966 como *Chlapec*, de forma completa y con su título definitivo en 1974)
2. *Až dozrieme (Cuando maduremos)* (1956)
3. *V zemi nikoho (En tierra de nadie)* (escrito en 1957-1963, publicado en 1969 en la antología *Triptych*)
4. *Zvony (Campanas)* (1968)
5. *L'udia v horách (Gente en las montañas)* (1969, en colaboración con el fotógrafo Martin Martinček)
6. *Kolíska (La cuna)* (1972, en colaboración con Martinček)
7. *Stól chudobných (Mesa de los pobres)* (1972)
8. *Hudba tvarov (La música de las formas)* (1977, en colaboración con el pintor L'udovít Fulla)
9. *Hora (El bosque)* (1978, en colaboración con Martinček)
10. *Óda na radost' (Oda a la alegría)* (1981)
11. *Prísny chlieb (Pan severo)* (1987)
12. *Murárska balada (La balada del albañil)* (1991)
13. *Neskorý autoportrét (Autorretrato tardío)* (1992)
14. *Čítanie z údelu (Lectura del destino)* (1996)

NOTA: Esta cronología recoge exclusivamente el cuerpo textual sobre el que hemos realizado nuestro trabajo de análisis y traducción de la poesía de Rúfus. Por lo tanto, no se incluyen aquí sus ensayos ni su obra poética para niños (para ellos remitimos a la bibliografía).

Hemos seguido el orden habitual en las antologías de la obra rufusiana, orden que es, aproximadamente, el mismo por el que fueron escritos los libros. No obstante, salvo en los casos en que hay una gran divergencia entre la fecha de escritura y la de publicación, sólo indicamos ésta última. En alguna ocasión, la diferencia entre ambas es demasiado poco importante como para hacernos eco de ella: así, sabemos por el testimonio del autor que los poemas de *Zvony*, *Kolíška* y *Stól chudobných* surgieron prácticamente al mismo tiempo, siendo su orden de publicación fruto de la casualidad; sin embargo, este hecho no afecta a nuestra percepción evolutiva de la poesía de Rúfus.

Hemos especificado cuáles de los libros surgieron de la colaboración de Rúfus con algún artista plástico, por ser esta circunstancia poéticamente relevante en algún caso.

4. LOS GRANDES TEMAS DE LA POESÍA DE RÚFUS

Refiriéndose a *Zvony*, tal vez el título más representativo -y el más logrado- de la obra de Rúfus, Albín Bagin señala: "Observamos cierta reducción de los motivos a dos fundamentales, el motivo de la tierra y el del destino humano. (...) De la unión de la tierra y del hombre surge el motivo del campesino (...); como paralelo al trabajo campesino aparece el trabajo creativo, la poesía; el contrapunto a la vida campesina es (...) la vida consumista del hombre actual"⁴.

Esta visión esquemática -que nosotros revisaremos ligeramente- de las principales líneas temáticas de la lírica rufusiana nos puede servir de base para el análisis concreto de sus motivos más frecuentes; por supuesto, la enumeración y clasificación de éstos tendrá siempre algo de arbitraria, ya que todos ellos se hallan ligados entre sí por una compleja red de relaciones mutuas. Comenzaremos por la tierra, uno de los temas centrales de la poesía de Rúfus.

⁴A. Bagin, *Priestory textu*, p. 34.

4.1. La tierra y el trabajo del campo.

La tierra y las labores del campo son motivos recurrentes en la obra rufusiana: constituyen el tema central de varios de sus libros (*L'udia v horách, Kolíska, Stól chudobných*, en parte también *Zvony y Hora*) y una fuente inagotable de imágenes aplicadas a otras realidades. Podemos explicarnos su importancia en Rúfus como el resultado de la combinación de al menos tres factores: su propia biografía y orígenes familiares -nació, como sabemos, en un pueblo del norte de Eslovaquia-; el tradicional ruralismo de la literatura eslovaca; y la fascinación temprana por la obra de Sergej Jesenin. Rúfus congenió muy pronto con la lírica de este autor ruso, uno de los más traducidos y admirados en Eslovaquia: ya en *Chlapec mal'uje dúhu* le dedicó las "Dve balady za pokoj Sergeja Jesenina" ("Dos baladas por el sosiego de Sergej Jesenin"), y más tarde se convirtió en uno de sus mejores traductores. Trazando una analogía entre ambos, podríamos llamar a Milan Rúfus "el último poeta campesino" de Eslovaquia, si su obra no hubiera dado lugar, sobre todo en los años 70, a una gran cantidad de producción ecoica.

La tierra en Rúfus ofrece dos aspectos diferentes, aunque estrechamente relacionados entre sí. En primer lugar, es el espacio y el objeto material del trabajo humano. Motivos de las labores agrícolas están presentes ya en sus primeros libros -su debut *Až dozrieme* está enmarcado por una imagen de la siega y otra de la arada, la primera de ellas evidentemente simbólica-, pero alcanzan su máxima expresión a

partir de *Zvony*. Refiriéndose a este libro, Albín Bagin escribe: "Rúfus no conoce la naturaleza en sí misma, sino siempre en relación con el hombre; escucha su incesante conversación mutua, registra su parentesco (la tierra bajo los pies y el refugio tras la muerte) y vigila su coexistencia"⁵. Efectivamente, la naturaleza como tal, en estado salvaje, tiene un papel secundario en nuestro autor, prácticamente circunscrito al libro *Hora*⁶.

Vista a pequeña escala, la tierra en Rúfus se nos muestra como arcilla (*hlina*) o mantillo (*prst'*), suelo fértil trabajado por el hombre; vista a gran escala, aparece como paisaje (*krajina*). El paisaje de la lírica rufusiana, si bien humanizado, es pedregoso y escarpado, áspero e inhóspito, como el de su región natal de Liptov o el de otras zonas montañosas de Europa (el propio autor ha zanjado la polémica sobre un hipotético regionalismo de su poesía, afirmando la universalidad de la creación verbal⁷). Este paisaje no es el simple resultado de una acción unilateral del hombre en la naturaleza, sino un espacio de interacción entre ambos, de influencia mutua. El extenso poema con rasgos épicos *L'udia v horách* narra el proceso de mutua transformación de la montaña y sus pobladores:

Na počiatku bola krajina.

Múdra, prísna, do seba uzavretá.

Sama v sebe, sama pre seba.

⁵Bagin, op. cit., p. 35.

⁶La palabra *hora* en eslovaco puede significar tanto "bosque" como "montaña", lo que demuestra la fuerte identificación de ambos conceptos en este idioma.

⁷Rúfus, *O literatúre*, pp. 62-76.

Potom prišiel človek.
Ohraničil.
A na rozhraní vztýčil znamenia.
Bolo v nich všetko:
chlieb, a teda život, dielo i smrť.
(...)
Čo potom prišlo, trvá doteraz.
(Tak vznikla krajina a vznikal on.)

*En el principio fue el paisaje.
Sabio, severo, cerrado en sí.
Solo en sí mismo, para sí mismo.
Luego llegó el hombre.
Puso fronteras.
Y en el límite alzó señales.
Dentro de ellas estaba todo:
el pan, y por tanto la vida, la obra y la muerte.
(...)
Lo que vino después dura hasta ahora.
(Así surgió el paisaje y así surgió él.)*

La tierra y el campesino son los protagonistas, en igualdad de condiciones, de la poesía rural de Rúfus. La tierra actúa como un ser vivo más; así, en estos versos de "Kolíska spieva det'om" ("La cuna canta a los niños"), el autor expresa su intención de darle la palabra:

(...) Za vás, spiacich,
pod vami prehovorí
hlinená kolíska.

*(...) Por vosotros, durmientes,
hablará desde abajo
la cuna de arcilla.*

Coherente con esto es el hecho de que todos los elementos del paisaje -el cereal, el heno, el árbol, el camino y la propia arcilla- aparezcan en su obra sistemáticamente personificados (o animalizados), dotados de vida física y, a menudo, espiritual. En relación con este rasgo tan característico de la visión poética de Rúfus, algunos autores (Michal Bartko y Albín Bagin) han empleado el término *panteísmo*⁸; nosotros hablaremos preferentemente de *animismo* o *hilozoísmo* (v. 5.3.).

La relación entre el campesino y la tierra es compleja y ambivalente: en el segundo de los "Dve jarné básne" ("Dos poemas de primavera"), el arado resuena con la aspereza de la tierra:

Tlmenou rečou prebudenej zeme,
nevesty drsnej, ktorá verne rodí,
v plnosti času verne oddáva sa,
no nehôu muža pohŕda.

*Con el habla queda de la tierra despierta,
de la arisca novia que fielmente da a luz,
fielmente se entrega en la plenitud del tiempo,
mas desprecia la ternura del hombre.*

⁸Bagin, op. cit., p. 27.

Por el contrario, la tierra en "Sená" ("Henos"), representada metafóricamente por una oveja, se muestra suave y sumisa ante los segadores:

Strihajú ovečku.

To načuchrané, mäkké
sa zosýpa a l'ahké obláčky,
že by ich diet'a zdvihlo prstami,
tam pristávajú.

Ovečka je tichá.

Má stuhou cesty poviazané nohy
a vie, že musí.

Están esquilando una oveja.

*Lo esponjoso, lo blando
va cayendo, y nubecillas ligeras,
que un niño levantaría en los dedos,
atterrizan allí.*

La oveja está tranquila.

*Tiene atadas las patas con la cinta del camino
y sabe que debe.*

De modo análogo, en los versos citados de *L'udia v horách*, el paisaje se define como "sabio" y "severo", pero en otras ocasiones la sabiduría es la del campesino, quien da a la tierra la lección de su trabajo. Este último es el caso de "Muž v poli" ("Hombre en el campo"):

A každý deň a každý deň ju učí.

Zohnúc sa k tomu, vysvetl'uje stráni.

Y cada día, y cada día le enseña.

Inclinándose, explica a la ladera.

El arquetipo del labrador en Rúfus es el de un hombre sobrio, consciente de su deber -producir el pan- y entregado sin descanso a un trabajo agotador. Siente un gran respeto y amor por la tierra, aunque su carácter, como el de ésta, oscila entre la aspereza y la delicadeza. En algunos poemas, la historia de su vida se nos revela abiertamente como una parábola del destino humano: el hambre y la pobreza le impulsan a un trabajo incesante que constituye el sentido de su existencia; pues ésta, una vez desaparecido el estado de necesidad, se ahoga en la comodidad y el ocio, volviéndose superflua. En estos poemas la figura del labriego adquiere ciertos rasgos míticos. Ya Bagin⁹ señaló la presencia de tres mitos fundamentales en Rúfus: el de Prometeo, el de Cristo y el de Sísifo, de los cuales los dos últimos se dan cita en la figura del campesino. El mesianismo, por ejemplo, es evidente en estos versos de "Snímanie z kríža" ("El descendimiento de la cruz"):

V kraji, kde iba vietor snímal z kríža,

prichádzal človek s klincom na dlani.

Ním pribili ho k zemi milovanej.

Tak žil, tak umieral.

⁹Bagin, op. cit., p. 31.

*En el país donde sólo el viento bajaba de la cruz,
el hombre traía un clavo en la palma de la mano.
Con él lo clavaban a la tierra amada.
Así vivía, así moría.*

La analogía con el mito de Sísifo se basa en el carácter cíclico del trabajo campesino y en la precariedad de sus logros; en *L'udia v horáčh*, el autor lo compara con una partida de ajedrez y se dirige al labriego con las siguientes palabras: "Lebo si vyhral. Čo? Rok života. / Nič viac" ("Pues has ganado. ¿Qué? Un año de vida. / Nada más").

Si la tierra ofrece al hombre el código moral de sus sabias leyes, el campesino aporta el ejemplo ético de su constancia y de su esfuerzo; un ejemplo especialmente significativo para el hombre actual, como indican los versos de "Volajú nás" ("Nos llaman"):

(...) A niet už pre nás hlasu,
čo po mene nás vyvolá.

Hlad, ktorý by nás viedol do pol'a.
Vysoký, čistý.

(...) *Y ya no tenemos una voz
que nos llame por el nombre.*

*Un hambre que nos llevase al campo.
Alta, pura.*

La segunda manifestación de la tierra en Rúfus es como "patria", entendida ésta como tierra natal (*rodisko*) u hogar (*domov, domovina*);

más raramente como nación política (*národ*), pero nunca como objeto del patriotismo (*vlast*). La Eslovaquia de Rúfus se funde con el mundo campesino, con el que comparte rasgos arquetípicos: es una nación de héroes anónimos, apegados a la tierra, consagrados en silencio al durísimo trabajo de la supervivencia. Dado su respeto y admiración por lo humilde, resulta lógico que Rúfus se ocupe más de la intrahistoria que de la historia, por ejemplo en los poemas "Len tak" ("Así sin más"), "Dejepis" ("Lección de historia"), "Z dejín" ("De la historia") y otros.

La patria forma a veces una oposición estructural con la muerte, como demuestra la transición de un motivo al otro en "Zvony" ("Campanas"), primer poema del libro homónimo:

Aj ty už občas počuješ
smrt' suchým bičom práskat'.

(...)

A takto prosíš mŕtvu domovinu:

Bud' trezlivá, vydrž pod nami.

A sprevádzaj nás v tomto t'ažkom čase.

Jak matky ticho pohybujú perami

ked' diet'a vpraví báseň.

*También tú oyes ya de vez en cuando
a la muerte chasquear el seco látigo.*

(...)

Y así le pides a la patria muerta:

*Sé paciente, aguanta bajo nosotros.
Y acompáñanos en este tiempo difícil.*

*Como las madres en silencio mueven los labios
cuando el niño dice un poema.*

La idea de una muerte inexorable lleva al sujeto lírico a buscar en la tierra natal el necesario punto de apoyo para su vida y su poesía; hay aquí reminiscencias de otro mito, el de Anteo, también indicado por Bagin¹⁰. La expresión "patria muerta" en este poema parece estar relacionada con la consciencia, por parte del autor/sujeto lírico, de la inexorable desaparición del mundo rural tradicional de su infancia. Y es que su unión afectiva con la tierra es tan fuerte que en "Vrchári" ("Montañeses") puede afirmar:

Môj prísny kraj, môj krutý,
ach, môj blízky!
Košel'a zrebná, prilepená k telu
storočným potom.

Už ju nezložím.
Už pôjdem v nej. I dolu, ležiačky.
Zospodu hrabat' tvoje zemiačky.

*¡Ay, mi severa, mi cruel,
mi íntima tierra!
Camisa de arpillera, pegada al cuerpo*

¹⁰Bagin, op. cit., p. 33.

por un sudor de siglos.

No me la quitaré ya más.

Ya iré con ella puesta. También cuando yazga abajo.

Cavando desde allí tus patatas.

En un poeta como Rúfus, donde la muerte -como veremos enseguida- es una fuerza tan poderosa, resulta difícil encontrar una expresión más apasionada de amor por la tierra.

4.2. Las grandes fuerzas existenciales.

En la segunda parte de "Balady za dušu zvierat" ("Baladas por el alma de los animales") leemos:

Radost'. Smrt'.
Bolest'. I láska.
Otče náš,
na štyri uzly mlčania nás viažeš
jak rybár siet'.

*Alegría. Muerte.
Dolor. Y amor.
Padre nuestro,
con cuatro nudos de silencio nos atas
como un pescador la red.*

El dolor, la muerte, el amor y la alegría son las cuatro fuerzas o pilares (los "cuatro nudos") de la existencia humana en el mundo poético de Rúfus; juntos componen el esquema estructural de lo que Bagin, generalizando, llama el "motivo del destino humano". Por supuesto, la importancia de unos y otros es desigual, y evoluciona a la par que la obra del autor. Además, al analizar estos motivos comprobaremos que no suelen aparecer de modo aislado, sino combinados entre sí y con otros: el de la tierra, el de la poesía, etc.

4.2.1. El dolor.

De los cuatro nudos, el más constante es el del dolor. El sufrimiento cruza toda la obra de Rúfus como un río, unas veces subterráneo y otras -las más- a la vista. "Nepretržite každodenná / prítomnosť ľudskej bolesti" ("Ininterrumpidamente cotidiana / presencia del dolor humano"), escribe el autor en *Óda na radosť*. Desde Vladimír Mináč¹¹ ya es casi un tópico hablar del "sentimiento trágico de la vida" rufusiano. Albín Bagin afinó algo más con la mencionada teoría de los tres mitos presentes en su lírica: el de Prometeo -pronto relegado a un plano secundario-, el de Sísifo y el de Cristo. Éste último se manifiesta en los tintes mesiánicos del dolor del sujeto lírico, dolor que, en poemas de juventud como "Vianoce 1951" ("Navidad de 1951"), se explica como fruto del desengaño amoroso:

A keď raz stretol, koho dávno hl'adal,
(...) ako dobrý chlieb
s veľikou nádejou srdce si rozlamoval,
hovoriac:
- toto je moje telo,
toto je moja duša,
toto je moja krv.
Prijmite.

Nesiahol nikto,
neochutnal.
(...)

¹¹"Prichádza básnik". En: V. Mináč, *Súvislosti*, pp. 340-344.

(Šepkala, priznala:

- dobrý si,

dobrá si,

ale tá nemám rada. -)

(...)

Ku svojim prišiel

- svoji ho neprijali.

Nie lásky

- stesku stal sa apoštolom.

Y cuando un día encontró a quien buscaba hacía tiempo,

(...) como un buen pan

con gran esperanza su corazón partió en pedazos,

diciendo:

-Este es mi cuerpo,

esta es mi alma,

esta es mi sangre.

Tomad.

Nadie alargó la mano

para probar.

(...)

(Ella susurró, ella confesó:

-Eres bueno,

eres bueno,

pero yo no te quiero.)

(...)

Vino a los suyos

y los suyos no lo admitieron.

*No de amor,
de tristeza se hizo apóstol.*

Otras veces, como en "Kórejské koledy" ("Villancicos de Corea"), el dolor del poeta brota de la consciencia del sufrimiento ajeno, causado por la guerra o la injusticia; en estos casos suele transformarse en ira. La identificación con todos los que sufren es un rasgo constante del sujeto lírico rufusiano, rasgo expresado muy abiertamente en esta primera etapa de su obra. En "Verše" ("Versos"), uno de los numerosos textos metapoéticos de *Až dozrieme*, Rúfus escribe: "Cudzia slza svieti z mojich piesní, / cudzia rana horí z mojich úst" ("La lágrima ajena reluce en mis canciones, / la herida ajena arde en mi boca"). No obstante, ya en algunos poemas de este mismo libro, su apasionado mesianismo prescinde de motivaciones concretas, tanto individuales como sociales; rebasa las fronteras del mundo humano para penetrar en la naturaleza personificada, como sucede en "L'udstvo" ("Humanidad"):

Obilie placho zvlnené
tak pred dozretím bolí.

*Al cereal, tímidamente ondulado,
le duele tanto antes de madurar.*

O en el espléndido cuadro paisajístico "Balada jesenná" ("Balada de otoño"):

Zametá si vietor nízke nebo,
zametá si metlou krvavou.

Ako dvor, kde v októbrové ráno
zaplakalo jahňa zdesené,
aby šijou nožom rozrezanou
pomazalo ústa jesene.

*Barre el viento el cielo bajo,
barre con sangrienta escoba.*

*Como un patio donde, una mañana de octubre,
se ha echado a llorar un cordero aterrado,
para ungir la boca del otoño
con su nuca cortada por el cuchillo.*

La imagen del cordero sacrificado es también mesiánica; unos versos más adelante interviene fugazmente el sujeto lírico para identificarse con el animal: "Ovčí plač mi uschol na perách" ("El llanto de oveja se me ha secado en los labios"). Las imágenes de este poema sugieren una atmósfera trágica, de crueldad sin sentido por parte de una naturaleza terrible ("para ungir la boca del otoño"); una atmósfera *demoníaca*, en el sentido arquetípico-literario que Northrop Frye da a esta palabra¹².

El sufrimiento tiene un papel muy importante en el resto de la obra rufusiana, sobre todo en sus libros más reflexivos: *Zvony* y *Prísny chlieb*. Pero su sentido no es exclusivamente negativo: para el autor, el dolor no sólo forma y formará siempre parte del destino humano, sino que es condición inexcusable de la autenticidad vital y creadora. Esto no supone, en ningún caso, una caída de Rúfus en el patetismo;

¹²N. Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 195 y ss.

muy al contrario, el sujeto lírico de sus poemas vive el dolor con sobriedad y contención estoicas, igual que en estos versos de "Na konci lásky" ("Al final del amor"):

Dnes ma už o nič neprosilo
srdce, už krotké ako ja.
Doliehal k nemu s krehkou silou
šum mrazivého pokoja.

*Hoy ya nada me ha pedido
el corazón, manso ya como yo.
Llegaba hasta él con frágil fuerza
el rumor de un helado sosiego.*

No sólo el amor, también la escritura puede llegar a ser una tortura, fuente de un dolor casi físico. El sufrimiento creador, como el del trabajo campesino, se aproxima al de Sísifo. En estos casos, el poeta se vuelve con admiración hacia los hombres y mujeres del campo, hacia las madres y los ancianos; la paciencia y humildad con que todos estos seres aceptan el destino se convierte en su modelo de excelencia humana. Podemos comprobarlo en el poema "Prísny chlieb" ("Pan severo"):

Zasa som dlho čakal na báseň.
I svet už strvdol.
Okoralé slová
zarezávajú sa mi do d'asien
a osfkam.
A trpezlivo, znova

ich preval'ujem v ústach bol'avých.

A viem, že plné l'udských modlitieb,
osihotenou cestou do slávy
starenky u nás takto žuli chlieb
už trochu prísny.

*De nuevo he esperado mucho tiempo al poema.
Y el mundo ya se ha endurecido.
Las palabras recias
se clavan en mis encías
y resoplo.
Y de nuevo, con paciencia,
les doy vueltas en la boca dolorida.*

*Y sé que en nuestra tierra, llenas de humanas plegarias,
por el camino solitario a la gloria,
las ancianas mascaban así el pan
ya algo severo.*

Elegimos este ejemplo porque arroja bastante luz sobre el sentido del dolor en la poesía de Rúfus. El punto de vista del autor eslovaco parece proceder del cristianismo y de sus fundamentos filosóficos clásicos. Como formulación moderna de esta teoría, Walter Falk cita las palabras de Schelling, quien consideraba el sufrimiento como "algo necesario y general", un "inevitable momento transitorio hacia la libertad"; "sufrir es (...) el camino hacia la Gloria" (son fragmentos de *Las edades del mundo*). El estudioso añade: "El sufrimiento está justificado, según Schelling, porque, fundándose en

una necesidad esencial de Dios, traía consigo una transformación. Para esta interpretación del sufrimiento, Schelling se dejó llevar de un pensamiento del que se puede decir que ha informado durante más de dos milenios los fundamentos de la filosofía occidental"¹³. Según Falk, dicho pensamiento proviene de Aristóteles, y fue adoptado por el cristianismo.

4.2.2. La muerte.

En su aspecto más privado -pues también aparece como una consecuencia de la guerra-, la muerte en *Až dozrieme* se acepta con serenidad; así la desaparición de seres queridos en "Za starou mamou" ("En casa de la abuela") o "Cestou z pohrebu" ("Volviendo del entierro"). En "Leto" ("Verano"), el sujeto lírico imagina su propia muerte como una tranquila fusión con la tierra, sin interrupción alguna del ciclo de la vida:

(...) chcem slyšať pod zemou,
jak ženci kosy klepú
a ženy zázračne
spievajú v obilí.

Ó, leto. Tvrдне klas.
Zem večným chlebom sýti.
Do nových kryštálov
zrno v nej pretaje.
Smrt' - ticho, zvířené

¹³W. Falk, *Impresionismo y Expresionismo*, p. 37.

po jednom malom bytí.
Z tohoto sveta je.

*(...) quiero escuchar bajo la tierra
cómo los segadores chasquean las guadañas
y cómo las mujeres
milagrosamente cantan en medio del cereal.*

*Oh, verano. Se endurece la espiga.
La tierra sacia con eterno pan.
En nuevos cristales
su grano se funde.
La muerte: silencio alterado
tras un pequeño ser.
De este mundo es.*

Las pocas referencias que encontramos en Rúfus a una vida después de la muerte tienen todas este mismo carácter; por ejemplo, el soldado muerto de "Večer na Ďumbieri" ("Una noche en Ďumbier"):

Čo prijal od zeme, tu zemi oddáva.
Sirôtka belasá mu srká vlahu z očí,
krv jeho počujem, jak šumí po trávach,
v korienkoch bylín rozpal'uje cievy.
Do žliabku v doline vytiekol jeho hlas.
Vták z neho napil sa, vták píska v kosodreví.
A d'alej ostáva a oslovuje nás.

Lo que tomó de la tierra entrega aquí a la tierra.

*Un azul pensamiento le sorbe la humedad de los ojos,
su sangre escucho murmurar por las hierbas,
inflamar los capilares en las raicillas de las plantas.
A un arroyo en el valle bajó su voz.
Un pájaro bebió de él, un pájaro silba en un pino.
Y él perdura y nos habla.*

Sin embargo, ya en el poema "Zavčasu" ("Pronto") del ciclo *V zemi nikoho*, la muerte adquiere un amargo dramatismo:

*Príliš zavčasu
nás poznamenáš, netrpezlivá.
Ty len-len udriet'. Ani diet'at'u
sa nevyhneš. Ba na svoj perzián
kupuješ kožku nenarodeného
a kriedou, tvrdo rezanou,
už potme v matkách značíš...
Prijmeš host'a.
A opl'ujúc ho ešte pred bránou,
hovoriš: vstúpte.*

*Demasiado pronto
nos marcas, impaciente.
Tú venga a golpear. Ni siquiera
eludes al niño. Para tu abrigo de pieles
compras incluso la piel del nonato
y, con tiza duramente cortada,
dentro de las madres, aún a oscuras, señalas...
Recibes al huésped.*

*Y, escupiéndole ya ante el portón,
le dices: pase.*

Y en *Zvony* se convierte en algo más que el motivo dominante que enmarca el libro: constituye el horizonte del sujeto lírico, la perspectiva de la cual brotan todas sus reflexiones sobre la existencia. La muerte no es aquí un hecho futuro, sino una realidad que acompaña al ser humano durante toda su vida. En la actitud del sujeto lírico ante la muerte predomina la resignación, la aceptación de su supremacía, como en los versos de "Múdrost'" ("Sabiduría"):

Nerozpal'uj, nechaj, len smrt' je múdra.
Čistá, že ani dychom nezahmlí
zrkadielko, v ktorom sa češe pravda.

*No inflames, deja, sólo la muerte es sabia.
Tan limpia que ni empaña con su aliento
el espejito donde se peina la verdad.*

Fracasa su tímido intento de quitarle fuerza trágica; más allá del aspecto externo de las imágenes, no encontramos en Rúfus una verdadera carnavalización de la muerte¹⁴:

Len spredu je smrt' strašná.
Zozadu
je naraz všetko krásne nevinné.

¹⁴v. Mikula, *Hl'adanie systému obraznosti*, p. 61 y ss.

Ako karnevalová maska, do ktorej
si po polnoci môžeš nabrat' vody
a napit' sa, či umyt', spotený.

Len dierky po očiach zakryješ dlaňou.
A to je posledné, čo ešte pomýli.

*Sólo por delante es terrible la muerte.
Por detrás
todo es de pronto hermosamente inocente.*

*Como una máscara de carnaval en la que
después de medianoche puedes coger agua
y beber o, sudoroso, lavarte.*

*Sólo cubres con la mano los huecos de los ojos.
Y eso es lo último que aún confunde.*

Ante este breve poema, titulado precisamente "Smrt'" ("La muerte"), no podemos dejar de recordar los versos de la Elegía VIII de Rilke: "A ella [a la muerte] sólo nosotros la vemos; el animal libre / tiene siempre su ocaso detrás de sí / y ante sí tiene a Dios, y cuando anda, anda / en la eternidad, como andan las fuentes"¹⁵. Para el pragués, los hombres viven de cara a la muerte, en tanto que los animales la tienen a sus espaldas; en Rúfus, por el contrario, la muerte no es algo hacia lo que miramos, sino una máscara, una especie de filtro a través del cual lo vemos todo. Se adapta a nuestra cara, se

¹⁵R. M. Rilke, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, pp. 105-106.

pega estrechamente a nuestra vida, hasta el punto de que podemos olvidarnos de ella; sin embargo, hay momentos de oscuridad ("cubres con la mano los huecos de los ojos") en que intuimos la nada que vendrá después.

Además de su sentido básico de desaparición física, la muerte tiene en Rúfus un sentido espiritual. Es posible estar muerto en vida, cuando la existencia, liberada de sus necesidades, ha perdido su razón de ser¹⁶. Por ejemplo, en "Snímanie z kríža" leemos:

Kríž chudoba. Len spomenie si naň
básnik. A niečo tuší. Šepká si:
«I snímajúc ho z kríža, zabili ho.»

Ale i on je mŕtvy. Nekričí.

*La cruz de la pobreza. Sólo la recuerda
el poeta. Y algo intuye. Susurra para sí:
«Y al bajarlo de la cruz lo mataron».*

Pero él también está muerto. No grita.

El contramotivo de la muerte espiritual es el trabajo campesino, del mismo modo que el de la muerte física es la tierra natal. En la angustia provocada por la consciencia de su próxima desaparición, el

¹⁶"La tragicidad de la indiferencia en Rúfus es siempre mayor que la tragicidad del no ser. Esto tiene una validez universal: podemos dejar de ser personas antes de morir" (Bagin, op. cit., p. 27).

sujeto lírico busca un contacto, incluso físico, con la tierra-madre; estos versos pertenecen al poema "Okno" ("Ventana"):

Že deti pred usnutím
špičkami prstov aspoň chcú sa dotknúť
matkinho tela.

*Que los niños, antes de dormirse,
con las puntas de los dedos quieren al menos tocar
el cuerpo de la madre.*

Y es que, como hemos visto, y a pesar de las raíces cristianas de su visión del mundo, la tierra es en Rúfus la única realidad capaz de vencer a la muerte.

4.2.3. El amor.

El tercer nudo, el del amor, tiene en la obra de Rúfus una representación más discreta que los dos anteriores. El autor -si exceptuamos la primera etapa de su obra (*Chlapec mal'uje dúhu* y *Až dozrieme*) y algunos poemas de *Hudba tvarov*, que son cantos a la belleza femenina inspirados en dibujos de L'udovít Fulla- trata la temática erótica con menos frecuencia de la habitual en la lírica eslovaca moderna. Viliam Marčok¹⁷ atribuye esta significativa ausencia a una combinación de la educación protestante del poeta y sus tempranos desengaños.

¹⁷V. Marčok, *Milan Rúfus*, pp. 87-88.

No obstante, es imposible negar la importancia del amor en el universo poético rufusiano, sobre todo desde la aparición de la antología temática *Mám ústa plné tvojich úst (Mi boca está llena de tu boca)*, que reúne gran parte de su lírica erótica. En este libro se recogen unas palabras del también poeta L'ubomír Feldek que ayudan a comprender el carácter y alcance de este tema en nuestro autor: "Milan Rúfus es un poeta soldado hasta en el tema del amor, porque justo en este tema, que tan fácilmente podría seducir -y a los poetas más débiles los seduce- hacia el reducido espacio del hedonismo personal, del egoísmo que nada sabe de lo que pasa a su alrededor, él, poeta soldado, se abre paso luchando hacia lo común y lo universal humano". Efectivamente, en el poema "Stretnutie na Ringstrasse" ("Encuentro en la Ringstrasse"), la tragedia ajena irrumpe en una atmósfera hedonista de embriaguez amorosa:

Neznáma reč mi blízkou hudbou znela
z jej úst a tiekla pomaly,
krúžila vôkol bezradného čela.
A potom sme sa bozkali.

Zašumel gaštan teplou nocou nemou.
Zvonili v dial'ke tramvaje.
Zem, bože, všade láskavou je zemou.
A žena všade krásna je.

Jak v búrke klas sa na rameno schýli,
jak premožený plný klas.
Hodiny z veží desat' hodín bili
a ktosi prešiel popri nás.

Pohliadol, postál na stíchnutej ceste.

Potom sa usmial zd'aleka.

Ale ja nikdy nevidel som ešte

tak trpkó smiat' sa človeka.

Odišiel, šiel, dvadsat'osemročný,

podivne sklóniac ramená.

A po dlažbe mu dlhým tichom nočným

klopkala noha drevená.

Un habla desconocida, como música cercana,

me llegaba de su boca y fluía despacio,

daba vueltas en torno a mi frente perpleja.

Y luego nos besamos.

Un castaño susurró en la cálida noche muda.

Sonaban a lo lejos los tranvías.

En todas partes, Dios, es amable la tierra.

Y en todas partes la mujer es bella.

Como espiga en la tormenta se inclina en mi hombro,

como una espiga llena y vencida.

Los relojes de las torres dieron las diez

y alguien pasó a nuestro lado.

Miró, se paró en la calle silenciosa.

Luego sonrió desde lejos.

Pero yo nunca antes había visto

a un hombre sonreír con tanta amargura.

*Y se fue caminando, con veintiocho años,
inclinando los hombros de un modo extraño.
Y en el largo silencio nocturno
golpeaba el pavimento su pierna de madera.*

¿Quién es ese joven desconocido a quien le falta una pierna?
¿Un inválido de guerra? ¿O una imagen desdoblada del propio autor,
como parece sugerir el detalle de su edad? En todo caso, la contención
solidaria con que el sujeto lírico rufusiano vive su felicidad personal no
puede ocultarnos otro hecho: su resistencia a la pasión erótica; ésta se
nos muestra como destructiva, en la medida en que conduce al ser
humano al aislamiento, a la esclavitud y a la desesperación. Así lo
vemos en "Zbohom, pán Baudelaire" ("Adiós, señor Baudelaire"):

Nie, krásna Dorothea.
V takýchto nociach nerodia sa básne.
V takýchto nociach kvitnú fleurs du mal,
zelené, divé ako vaše oči.
Nie, nebudem hrýzt' vaše husté vlasy,
nebudem žuvat' vaše vrkoče.
(...)
Nemôžem
rozbíjat' báseň ako lodičku
na ostrých hrotoch vašich prs,
hlboko pod hladinou vašich nocí,
černejších ako vaše vrkoče.
Hl'a, milióny l'udí mojej krvi
ryjú zem,
sadia,

polievajú,
do gombíkovej dierok nad srdcom
si zapichujú kvety dobra.

No, hermosa Dorothea.

En noches como esta no nacen los poemas.

*En noches como esta florecen las fleurs du mal,
verdes, salvajes como sus ojos.*

*No, no voy a morder sus espesos cabellos,
no voy a mascar sus trenzas.*

(...)

No puedo

*romper el poema como un barquito
en las puntas agudas de sus pechos,
muy por debajo de la superficie de sus noches,
más negras que sus trenzas.*

*He aquí que millones de gente de mi sangre
cavan la tierra,*

siembran,

riegan,

en los ojales sobre el corazón

se ponen

las flores del bien.

El motivo del trabajo constructivo se opone aquí al de la pasión disgregadora. Esto resulta aún más claro en "List jednej žene" ("Carta a una mujer"), donde la creación verbal, la poesía, surge como serena alternativa a la desesperación que podría causar el rechazo amoroso:

Nie, nevábi ma vlhko hrobu,
nemrazí chladná istota.
Jak hýle hloh mi zmysly zobú
pokojne stravec života.
No než sa zovrie ruka čiasi,
stráž nemá, stojac u vchodu,
než mečom chladným povytasí,
daj, bože, zožat' steblá krásy,
daj, bože, vydat' úrodu.

*No, no me atrae la humedad de la tumba,
no me hiela la fría certeza.
Como pinzones el espino, mis sentidos picotean
con calma el racimo de la vida.
Pero antes de que se cierre la mano de alguien,
el mudo guardián, de pie junto a la entrada,
antes de que saque la fría espada,
concédeme, Dios, segar espigas de belleza,
concédeme, Dios, dar cosecha.*

El desengaño es la forma habitual que adopta el amor en la obra juvenil de Rúfus, y no siempre lo hace con la misma serenidad que en estos versos: otras veces aparece ligado al tema del sufrimiento, igual que sucedía en el fragmento de "Vianoce 1951" que hemos citado más arriba.

A partir de *Zvony*, el amor parece retirarse a un modesto segundo plano, lo que hace aún más significativas sus apariciones. Éstas ya hacen referencia a recuerdos personales, ya toman la forma

de sutiles alusiones a la belleza, como sucede en el lacónico poema "Rodinovi milenci" ("Los amantes de Rodin"):

Tak to je láska:
dláto Sochárovo.

A kameň, ktorý za život
neriekne ani slovo,

odrazu spieva.

*Así que es esto el amor:
el cincel del Escultor.*

*Y la piedra, que en vida
no dice una palabra,*

de pronto canta.

La poesía de Rúfus insiste en la pureza del sentimiento amoroso, rechazando la exclusividad de la pasión sexual. En poemas como "Dialóg na každý deň" ("Diálogo para todos los días") o "Cesta do mesta AIDS" ("Viaje a la ciudad de SIDA"), y también en algunos ensayos, el autor expresa una posición bastante crítica hacia el papel, a su juicio excesivo, del sexo en la vida actual.

4.2.4. La alegría.

De los cuatro nudos, la alegría es el más difícil de rastrear en la poesía de Rúfus. Precisamente lo esporádico y discreto de sus apariciones la hace tanto más importante en términos estructurales.

Cuando a su debut *Až dozrieme* se le reprochó su tristeza, Rúfus se defendió diciendo que ésta "es una tristeza de la alegría amenazada, no una secreta alegría de la tristeza". No obstante, es indudable que en su obra dominan los tonos oscuros. Las manifestaciones de alegría suelen ser tímidas y reservadas, como en "Chvíl'ka s radost'ou" ("Un instante con la alegría"); parece que el sujeto lírico fuese aquí consciente de la precariedad de ese estado anímico:

Prebudil som sa. Múčilo sa z rána
neviditel'ne na kohútie hrivy.
Divná a náhla radosť nepoznaná
v matnosti bielej smykom trpezlivým
mi drhne tvár.
Ach, neha po úsmeve!
Mat' ovčia takto na vlnúcom sene
jazykom drsným líže v teplom chlieve
potomstvo v strachu vynosené.

*Desperté. De la mañana caía harina
invisible en las crestas de los gallos.
Una extraña y repentina alegría desconocida,
en la mate blancura, con paciente arqueada
me frota la cara.
¡Ah, la ternura tras la sonrisa!*

*Así la oveja madre, sobre el heno humedecido
del cálido establo, lame con áspera lengua
a su prole gestada en el miedo.*

En la lírica rufusiana, las más de las veces, debemos entender por alegría la determinación de aceptar el destino y de transformar sus golpes en un sentido positivo. Esta es la idea central de su más extenso poema (y una de las cumbres de toda su obra), que lleva por título precisamente *Óda na radost' (Oda a la alegría)*. Aquí el autor da voz a la propia alegría:

Neuhýbaj a bez obavy
nes, čo ti hviezdy podali.
Som radost'. Som a tebe vravím:
Ty si môj. Ale pomaly
stúpaj za mnou, nie nedočkavo,
mám viacej času ako ty.
Som radost'. Som. A moje právo
je v plnosti. Tak bež svoj závod
a boj sa v ňom len prázdnoty.

Nebráň sa tomu, čo sa deje.
A celý vyjdi v ústrety.
Mne je dobré i to, čo zlé je,
len prázdne nie, to uletí.

*No eludas y lleva sin miedo
lo que te dieron las estrellas.
Soy la alegría. Soy. Y te digo:*

*Tú eres mío. Pero camina
despacio tras de mí, no impaciente,
tengo más tiempo que tú.
Soy la alegría. Soy. Y mi derecho
está en la plenitud. Así que corre tu carrera
y teme en ella sólo al vacío.*

*No te resistas a lo que acontece.
Y sal entero al encuentro.
Para mí es bueno hasta aquello que es malo,
salvo lo vacío, eso se irá volando.*

Esta transformación positiva del sufrimiento sólo puede ser en
Rúfus la poesía:

*Nevlastníš, keďže patríš. Cele.
Vždy k službám. Čomu? Údelu.
A to, čo víchri v tvojom tele
keď si v ňom živly ustelú,
pamätaj si, ty polodiet'a,
to sa tebe len podobá,
no nie si ty. To tebou zmieta
spev: žiaľ' i zášť', i krása sveta.
A ty im budeš nádoba.*

*No posees, pues perteneces. Entero.
Siempre al servicio. ¿De qué? Del destino.
Y lo que sopla en tu cuerpo
cuando en él se hacen la cama los elementos,*

*recuérdalo bien, medio niño,
eso sólo se te parece,
pero no eres tú. Es que te agita
el canto: la pena y el rencor, y la belleza del mundo.
Y tú serás su vasija.*

Con este motivo del hombre como instrumento del destino, y del poeta como médium de la poesía, ya entramos en el siguiente de los grandes temas de Rúfus.

4.3. La poesía y el silencio.

Pero yo no tengo pala para seguir a hombres como ellos.

Entre mi índice y mi pulgar
la regordeta pluma descansa.
Yo cavaré con ella.

Seamus Heaney, "Cavando"
(*Muerte de un naturalista*)

Como en tantos otros poetas, la reflexión sobre el propio trabajo es un tema recurrente en Rúfus. El autor eslovaco indaga los orígenes de la poesía, las condiciones que a su juicio debe cumplir, su influencia en la vida humana y sus límites expresivos.

El autor eslovaco tiene un altísimo concepto de la poesía, que resulta evidente con sólo leer los últimos versos de "L'udstvo", el poema que abre *Až dozrieme*: "Ale ty, báseň, neodpúšť'aj. / Bud' spravodlivost' tvoja." ("Pero tú no perdones, poema. / Hágase tu justicia"); la dicción religiosa contribuye aquí a elevar el poema a la categoría de legislador sobrehumano, superior a su propio creador. Está aquí implícita la consideración del poeta como médium de una fuerza misteriosa, que aparece de forma más clara en "Básnik" ("El poeta"):

S múdrost'ou bylín jak bodliak nad úhory
sa kloní nad životom.
Zo zeme pijúc, krehký zázrak stvorí.
A nevie ani o tom.

*Con el saber de las hierbas, como un cardo sobre el yermo,
se inclina sobre la vida.*

Bebiendo de la tierra, crea un frágil milagro.

Y ni siquiera lo sabe.

El discurso metapoético de *Až dozrieme* tiene bastante de programático y de estilización de la figura del autor. A partir de *V zemi nikoho*, la reflexión se dirige más bien hacia el hecho mismo de la poesía. En este sentido, más que "Píšť'alka" ("Flauta") y "Poetiky" ("Poéticas") -que expresan, respectivamente, lo que debe y no debe ser la lírica a juicio del autor- resulta esclarecedor el poema "Slová" ("Palabras"); en él irrumpe con sobrecogedora fuerza la preocupación por los límites de la palabra, un problema universal e intemporal que en Rúfus se manifiesta en el motivo del silencio. Encontramos aquí el conocido motivo de la angustia creadora, de la búsqueda de la palabra precisa, pero también el de la pequeñez de ésta ante la enigmática inmensidad de la vida:

len schody chrámové,
len schody chrámové sú slová.

Vysoko nad nimi je mlčanie.
Na jeho prahu, básnik, pravda sedí.
(Peniažkom slzy do jej misky snád'
zazvoním občas, čo som nevyslovil.)

*sólo escaleras del templo,
sólo escaleras del templo son las palabras.*

*Alto, por encima de ellas, está el silencio.
En su umbral, poeta, está sentada la verdad.
(Tal vez en su cuenco, con la moneda de una lágrima,
haré sonar a veces lo que no he expresado.)*

El tema de la poesía constituye uno de los pilares temáticos de *Zvony*. Más que como un don, la creación verbal se nos muestra en este libro como necesidad y como trabajo. En "Krása" ("La belleza"), el autor la presenta como una de las manifestaciones de un impulso básico del ser humano, la búsqueda de lo hermoso:

Kto povie, prečo
si bojovníci mal'ovali štíty.

Kto povie kráse,
jak hlboko je v nás?

«Tak hlboko,
tak hlboko, že smrt'
plašíme tebou ako kohútom.»

*Quién dirá por qué
los guerreros pintaban sus escudos.*

*¿Quién dirá a la belleza
cuán profunda está en nosotros?*

*«Tan profunda,
tan profunda, que a la muerte*

la asustamos contigo, como con un gallo.»

Sin embargo, insiste en sus limitaciones: ya hemos visto cómo, en "Balady za dušu zvierat", las cuatro fuerzas que mueven la vida son otros tantos "nudos de silencio", sobre los cuales nada podemos decir porque nada sabemos:

(...) A hladké rybky slov
sú iba korist'ou, môj básnik. Kamienkom
chcel by si zrazit' hviezdu z oblohy.

*(...) Y los escurridizos pescaditos de las palabras
son sólo el botín, mi poeta. Con una piedrecilla
querías tirar una estrella del cielo.*

Si la palabra, a pesar de todo su brillo, es impotente para hablar del dolor, también lo será para suprimirlo: "«Hniezdočko reči, plné lesklého...» // Smutno je s ním, smutno je bez neho" ("«Nidito del habla, lleno de brillante...» // Hay tristeza con él, y hay tristeza sin él"). Y, por consiguiente, para cambiar la realidad; porque la poesía es "bezruká // na zatrasenie sveta" ("manca // para estremecer el mundo").

En "Pod zvonom" ("Bajo la campana"), el autor llega a preguntarse si, ante la imposibilidad de decir nada sustancial sobre la vida, tiene sentido hablar o es preferible el silencio:

Jak pod zvonom sme. Zakrytí
tým, čo sme sme žili.

Skús teda, udri. Vyráz tón

z nemého kovu.
A počúvaj, či zaznie zvon
na pohreb slovu,

rozsypanému po zemi
v dvojdnomom strachu
jak náhrdelník, zložený
z bláznovho hrachu.

Počuvaj, hl' adaj znamenie.
Zvuk. Signál. Príchod.
Ak áno, hovor. Akže nie,
vyvol' si ticho.

*Como bajo una campana estamos. Cubiertos
con lo que hemos vivido.*

*Prueba, pues, golpea. Saca un tono
del mudo metal.*

*Y escucha si toca la campana
al entierro de la palabra*

*esparcida por el suelo
en un miedo dioico,
como un collar compuesto
de guisantes locos.*

*Escucha, busca un signo.
Un sonido. Una señal. Una venida.*

*Si es así, habla. Y si no,
elige el silencio.*

En "Balady za dušu zvierat", el silencio aparece incluso como un privilegio reservado a los animales y a los dioses, que contrasta con la sobreabundancia de palabras en que se ahoga el hombre:

Prebýva slov tam vonku. V hľbinách
panuje ticho, spravodlivo dané
i zvieratám i bohom.

*Sobran palabras ahí fuera. En las profundidades
domina el silencio, dado con justicia
a los animales y a los dioses.*

El silencio tiene también su papel en la poesía: el saber callar cuando no hay nada más que decir es lo que da mayor valor a lo escrito. Rúfus ejemplifica esta actitud de humildad y autoexigencia en la figura del poeta simbolista eslovaco Ivan Krasko, quien después de su segundo libro -publicado a los 36 años- dejó de escribir casi por completo:

A on uvidel
peniažtek ticha pod jazykom básne.
Prievozné do večnosti.

*Y él vio
la monedita de silencio bajo la lengua del poema.
El pago del trayecto a la eternidad.*

Y es que, pese a todo, la poesía es necesaria: "Málo mála, / poézia, a predsa jediné" ("Poco de poco, / poesía, y sin embargo lo único").

La precariedad de la expresión poética lleva al poeta a orientarse hacia la literatura oral popular, que él considera más cercana a la esencia, más perdurable y más perfecta, pues se basa en la intuición y en la experiencia no mediatizada de la vida y del trabajo. Rúfus encuentra un modelo en el refrán, género que encarnaría -como indica el poema titulado precisamente "Príslovía" ("Refranes")- la sabiduría ancestral y anónima del pueblo ágrafo:

S chlebom je križ.

Tak dávno to už vedel, že i snopami
kreslieval jeho podobu
po bodajúcej zemi.

Sú príslovia. I nemí
hovoríme.

Con el pan hay una cruz.

*Él lo sabía hace tanto, que hasta con las gavillas
dibujaba su forma
en la tierra punzante.*

*Hay refranes. También los mudos
hablamos.*

En "Jarná hlina" ("Arcilla de primavera"), la analogía con la escritura se extiende al propio trabajo campesino; las labores agrícolas son aquí representadas como una peculiar escritura grabada en la tierra:

Spí, popísaná od cesty až po les.

(...)

Marcová rosa ako špongia
z nej pozotiera haky-baky kolies,
sedliacke písmo trasl'avé.

Hlina je múdra, vie jeho abecedu.

Duerme escrita del camino al bosque.

(...)

*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.

Porque para Rúfus el trabajo es una forma de poesía, del mismo modo que la poesía es ante todo trabajo:

Kto počul v tichu pred chorálom
zavzdychat' mechy orgána,
vie, že i spev je práca. Ako všetko.

Aquel que en el silencio antes de la coral

*ha oído suspirar los fuelles del órgano
sabe que hasta el canto es trabajo. Como todo.*

Con estos versos de "Balady za dušu zvierat" concluimos, sin agotarlo en absoluto, el análisis de este tema fundamental en la obra rufusiana.

4.4. Otros temas.

Como es lógico, en la poesía de Rúfus encontramos más temas y motivos: la guerra, la familia y otros. No obstante, éstos son en gran parte asimilables a los ya analizados: por ejemplo, los motivos de la guerra se relacionan con la muerte y el dolor; los motivos familiares, con el trabajo campesino o con la muerte, etc.

Un papel de primer orden tiene el tema de la infancia; no tanto por la frecuencia con que aparece, sino porque es precisamente la infancia la que -sirviendo de contrapunto a la vida adulta, tan llena de dolor y desaliento- proporciona una dimensión trágica a la visión rufusiana de la existencia humana. El motivo de la madurez como caída ha dado lugar a dos bellísimos poemas, "Zvony detstva" ("Las campanas de la infancia") y "Deti" ("Los niños"). El primero de ellos retrata la muerte espiritual del sujeto, que precede en muchos años a la física:

Vždy príde deň, keď deti zjedia kl'úč
od dverí tajomstvá. Už ho nevrátia.

(...)

Už nikdy viac. A z ukradnutých zvonov
špina čas razí falšované mince
a kupuje, čo z detí ostalo.

Tak umierame všetci pred tou bránou.

*Siempre llega el día en que los niños se tragan la llave
de la puerta del misterio. Ya no la devuelven.*

(...)

*Ya nunca más. Y con las campanas robadas
el tiempo ruín acuña monedas falsas
y compra lo que quedó de los niños.*

Así morimos todos delante de ese portón.

En "Deti" se desarrolla más la imagen del paraíso perdido de la infancia, un mundo íntegro de inocencia y pureza. La madurez sería aquí, ímplicitamente, un proceso de ensimismamiento, de pérdida de contacto con el mundo:

Zajedno s nimi, menší bratia zvierat.
Vedia ešte, čo my už nevieme.
Len priezračnú a čistú vodu pijú,
smet' odfúknu a vyvrhujú špinu.
Hlavičky na tráve,
a zväčša ležiac pri tom,
jak nemocného počuvajú svet.

Čo povie im, to nikdy nevyslovia.
Nosia to pod košiel'kou ako jablká
zo susedovho stromu.

Potroche začnú smutniet'. Tušia deň,
ked' z každého z nich odchádza
malý princ na koni a odnáša si žezlo

i jablko.

A to je vlastne koniec.
Čo potom príde, už sa opakuje.
Na l'udskú mieru od počiatku dané.
To postavenie mimo hry.
A únava. A úžkost'.

*A un tiempo con ellos, hermanos menores de los animales.
Sabén aún lo que nosotros ya no sabemos.
Sólo agua pura y transparente beben,
soplan la basura y escupen la suciedad.
Las cabecitas sobre la hierba,
tendidos las más de las veces,
como a un enfermo escuchan al mundo.*

*Qué les dice, eso nunca lo revelan.
Lo llevan bajo la camisita igual que las manzanas
del árbol del vecino.*

*Poco a poco comienzan a entristecerse. Adivinan el día
en que de cada uno se marcha
el principito a caballo, llevándose el cetro
y la manzana.*

*Y en realidad eso es el fin.
Lo que viene después ya se repite.
Desde el principio dado a medida del hombre.
Esa posición fuera de juego.*

Y el cansancio. Y la angustia.

No podemos dejar de mencionar que mucha de la poesía para niños escrita por Růfus constituye al mismo tiempo una reflexión sobre la infancia; pensamos en los libros *Studnička (La fuentecilla)*, *Modlitbičky (Pequeñas oraciones)* y algunos otros. Dado que estas obras no entran en nuestro campo de estudio, no aportaremos ejemplos de ellas, los cuales, por otra parte, tampoco añadirían nada sustancial a lo dicho.

4.5. La cosmovisión de Rúfus como sistema.

A la luz de todo lo dicho, podemos tratar de formular la cosmovisión que subyace en la obra de Rúfus. En su universo poético, la vida humana se muestra como un delicado equilibrio entre cuatro fuerzas: la muerte, el sufrimiento, el amor y la alegría. Expresado de modo muy esquemático, las dos primeras formarían su lado oscuro, negativo, mientras que las dos últimas serían su lado luminoso o positivo. Pero este sistema no es en absoluto simétrico: hay una clara descompensación a favor del polo negativo, es decir, de la muerte y del dolor. Las fuerzas positivas, además de aparecer más esporádicamente en su lírica -pensamos en su obra de madurez-, resultan más problemáticas: el amor deviene sufrimiento con demasiada facilidad, y la alegría es un estado precario que, en todo caso, presupone la aceptación del sufrimiento. Por consiguiente, el sujeto lírico rufusiano oscila entre la energía vital y el desencanto, pero se inclina con mucha frecuencia hacia éste último; es por ello que podemos hablar de su visión trágica de la existencia.

No obstante, otras fuerzas positivas ocupan la posición estructural que el amor y la alegría no son capaces de llenar por sí solos: el trabajo y la belleza son las únicas realidades capaces de garantizar cierto equilibrio existencial. Ambas brotan de una necesidad humana básica, de un hambre física o espiritual. El trabajo permite al hombre olvidar el sinsentido de su vida, limitada y condicionada en todo momento por el hecho inexorable de la muerte; además, y

hablando en concreto del trabajo agrario, une al individuo con su entorno natural y lo integra en una comunidad humana éticamente pura. Por su parte, la belleza se relaciona estrechamente con el trabajo, pues surge, como él, de una situación de escasez, no de abundancia. Trabajo y belleza se dan la mano en la poesía, un esfuerzo denodado, casi físico, por decir lo inefable: un intento siempre vano, pero bello, consolador y éticamente imprescindible, de romper los "cuatro nudos de silencio" que atan al ser humano.

5. EL POEMA DE RÚFUS Y SUS NIVELES

Al comienzo de este estudio hemos esbozado los contextos histórico-literario y biográfico de la obra de Milan Rúfus, considerando que son útiles para establecer su lugar y trascendencia en la línea evolutiva de la poesía eslovaca. No obstante, esos datos no nos servirán de mucho a la hora de enfrentarnos al análisis de poemas concretos. Seguiremos aquí algunas observaciones teóricas de Oskár Čepan. Este autor considera inadecuados, por excesivamente contingentes, los enfoques genéticos o historicistas en el estudio de la obra artística (o literaria):

En el proceso de su existencia, la obra artística se libera de los lazos genéticos, se neutraliza de la conciencia social y se formaliza como un hecho estético autónomo. Todo esto significa que pasa por un proceso de cosificación, se convierte en una cosa¹⁸.

Este punto de vista es análogo al de algunos creadores: Rilke, en su segunda etapa, trataba de liberar su escritura de los fugaces estados de ánimo que la motivaban, para conseguir poemas que fueran "cosas de arte", observables por cualquiera en cualquier momento y lugar. Esta premisa (la de leer o, en su caso, estudiar el poema como un objeto en sí mismo, al margen de la situación personal, social o histórico-literaria que lo inspiró) nos parece especialmente fecunda para

¹⁸O. Čepan, *Literárne bagately*, p. 153.

abordar el texto poético rufusiano. El autor eslovaco tiene una fuerte tendencia -que, por supuesto, se refleja en sus medios expresivos- a dar una dimensión universal incluso a aquellos temas con motivaciones sociales o personales más concretas. De modo que, cuando hagamos referencia a éstas, será precisamente para mostrar su estilización (transformación arquetípica u objetivación, según los casos) en el texto.

Antes de analizar los distintos niveles del poema rufusiano, debemos comentar dos aspectos que, a pesar de su importancia, no precisan de un análisis demasiado pormenorizado. El primero es el nivel gráfico del texto, en el que no encontramos nada particularmente reseñable: el autor eslovaco no experimenta con la puntuación ni con la disposición de las palabras, si exceptuamos "Poetiky" ("Poéticas"), que es precisamente una crítica -con elementos de parodia- de la poesía experimental.

El otro elemento de comentario obligado es el título de los poemas. Como ya hemos podido comprobar en los ejemplos citados, suele ser muy conciso y objetivo, tanto si se refiere a una realidad concreta como abstracta. A menudo se compone de un solo sustantivo o sintagma nominal: por ejemplo, "Básnik" ("El poeta"), "Slová" ("Palabras"), "Žatva" ("La siega"), "Smrt'" ("La muerte"), "Pol'ná cesta" ("Camino campestre"), etc, etc. Es muy frecuente que el tema o motivo central del poema estén indicados en el título, dando así la clave para una interpretación que, de otro modo, podría resultar dificultosa. Por ejemplo, en "Sená" ("Henos"), es el título el que nos ayuda a interpretar la imagen formulada en el primer verso ("Están esquilando una oveja") en el sentido que el autor ha querido darle: "Están segando los prados".

5.1. Nivel fónico.

En el nivel fónico del poema -que incluye los subniveles fonológico y prosódico- nos llama la atención la gran variedad de metros (incluida la ausencia de él), de realizaciones rítmicas y de esquemas de rima. Todos los poemas de Rúfus presentan división estrófica, pero sólo algunos se estructuran en versos y estrofas regulares, y aun éstos no se ajustan a ningún tipo fijado por la tradición (por ejemplo el soneto), sino que responden a las necesidades expresivas concretas del poeta. Las estrofas suelen ser de dos o cuatro versos (más raramente de tres) unidos con rima encadenada (eventualmente otras). Es habitual la alternancia de versos parisílabos e imparisílabos, lo cual, dada una pauta métrica uniforme para todo el poema, implica la alternancia de rimas femeninas (a partir de la penúltima sílaba) y masculinas (a partir de la antepenúltima o de la última sílaba). En este modelo alternante, los versos con igual número de sílabas coinciden también en esquema acentual y en rima.

Otro rasgo digno de destacar en Rúfus es el nivel relativamente alto de correspondencia verso-gramatical. Esta particularidad resulta especialmente clara en los poemas métricamente regulares, donde podríamos esperar mayor frecuencia de encabalgamientos, a causa de la dificultad que supone adaptar la sintaxis a un número fijo de sílabas, a un esquema métrico rígido y a un diseño de rima definido. Esta peculiaridad se relaciona con una característica básica de la poética rufusiana, que tiene implicaciones sintácticas, semánticas y

entonativas: la brevedad de la frase y su frecuente carácter gnómico o aforístico, que exige tras de sí, como refuerzo, una pausa de entonación. Como es lógico, en los poemas escritos en verso libre, donde la frontera entre los versos es menos marcada y no está definida por el número de sílabas y por la rima, dicha pausa tiene mayor libertad de ubicación.

Como ejemplo de estas características tomaremos el poema "Cesta" ("Camino"), del cual señalamos en negrita las vocales tónicas:

Viem tvoje veci. Vlažné vypl'ujeme.

Rozumiem tvojej výčitke.

Všetko sa vrýva do pamäti zeme

a nieta miesta pre plytké.

Všetko má svoju hĺbku. Pretŕpené.

A cesta sa vždy vreže do mäsa.

Zem pamätá. A bohom pripomenie

že rachotili po nej kolesá.

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.*

En el poema alternan los versos endecasílabos con los octosílabos y decasílabos, unidos con rima encadenada según el siguiente esquema: 11a 8b // 11a 8b // 11a' 10c // 11a' 10c. La mayoría de los acentos van sobre sílaba par, por lo que tenemos una pauta métrica yámbica. Los versos imparisílabos tienen, pues, terminación femenina gracias a una sílaba de más (son hipercatalécticos), mientras que los parisílabos tienen terminación masculina (son acatalécticos).

Casi todas las excepciones a la pauta yámbica se sitúan al principio de los versos: cinco de éstos comienzan con sílaba tónica, mientras que en el interior de los versos sólo hay dos acentos antirrítmicos (en *má* y en *vždy*). Esta irregularidad del primer pie se debe a la prosodia natural del eslovaco: al acentuarse en la primera sílaba todas las palabras de este idioma, cualquier verso yámbico debería teóricamente comenzar con un monosílabo átono, lo que no es posible cumplir en todos los casos¹⁹.

En "Cesta" podemos también comprobar la frecuente coincidencia del límite del verso con la pausa sintáctica.

Un caso especial de versificación regular es el de los extensos poemas "List jednej žene" ("Carta a una mujer") y *Óda na radost'* (*Oda*

¹⁹No entraremos aquí en la polémica sobre si se puede hablar de yambos cuando los límites de los pies no coinciden con los de las palabras. El teórico checo Josef Hrabák opina que no, pero los versólogos eslovacos más relevantes, desde Mikuláš Bakoš hasta Michal Harpáň, se inclinan por la respuesta contraria.

a la alegría) -éste último forma un libro por sí mismo-, escritos ambos en la estrofa de nueve versos yámbicos que Marčok denomina "estrofa ódica rufusiana"²⁰, y que tiene el siguiente esquema: 9a 8b 9a 8b 9c 8d 9c 9c 8d.

Mucho más numerosos son aquellos poemas de Rúfus en los que el ritmo aparece como tendencia, sin seguir un esquema métrico riguroso, y los versos rimados alternan con otros sin rimar. En su obra de madurez también son frecuentes los poemas escritos en verso libre.

La variedad fonológico-rítmica ofrece un rico juego de posibilidades semánticamente funcionales. En los poemas predominantemente no rimados, una o dos rimas ocasionales, situadas al final del texto, sirven para destacar su clímax. Este efecto se acentúa si la idea central del poema, reforzada de este modo, se aísla gráfica y entonativamente en una estrofa propia que puede ser de un solo verso. Veamos los últimos versos de "Ovos" ("Avena"), un poema de veintidós versos de los que sólo los cuatro últimos riman por parejas; de ellos, los dos finales -especialmente el último, que tiene forma gnómica y forma por sí solo una estrofa- contienen la idea nuclear de todo el texto: las carencias materiales como condición indispensable de la creación artística²¹:

Vyspevuje a chváli chudobu
v jesennom vetre
hlávka veselá.

²⁰Marčok, op. cit., p. 151.

²¹v. Ján Števček, *Estetika a literatúra*, p. 317 y ss.

Chudobu, ktorá jakživ vedela,
že struny na husliach sú z čreva.

Že sýti spia a nebudú už spievať'.

*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.

Más raramente encontramos el procedimiento inverso: un verso sin rima situado al final de un texto rimado. Tomemos como ejemplo la conclusión de "Starenka na dreve" ("Anciana cogiendo leña"):

Môj Pane, neodlož a použi nás smelo.
Až do poslednej chvíle použi.

Tvrdo, jak ohorok - tak zašliapni nám telo,
až dohorí, až doslúži,

a nenechaj nás dlho umierat'.

*Dios mío, no nos deseches y úsanos sin miedo.
Hasta el último momento úsanos.*

*Con dureza, como una colilla: así pisanos el cuerpo
hasta que deje de arder, hasta que deje de servir,*

y no nos dejes morir lentamente.

El aislamiento gráfico y fónico de este último verso, junto con su forma sintáctica (conclusión de una plegaria) contribuye a realzar su contenido.

5.2. Nivel gramatical.

El nivel gramatical es tal vez el más difícil de comentar en la poesía de Rúfus. Dado el entrecruzamiento de todos los niveles del texto, algún aspecto morfosintáctico del poema rufusiano ya lo hemos mencionado muy brevemente en el apartado anterior. Dentro de este nivel tendremos en cuenta las figuras de reiteración, los emparejamientos y los conjuntos sintácticos semejantes, así como el dinamismo expresivo²².

La morfosintaxis de Rúfus sufre una evolución perceptible desde su obra de juventud hasta la de madurez, evolución que tiende progresivamente hacia una mayor concisión y sobriedad expresivas. En *Chlapec mal'uje dúhu* abundan todavía las figuras gramaticales que hemos mencionado. En la última estrofa de "Večerný zvon" ("Campana vespertina") encontramos ejemplos de todas ellas:

Len jeho čelo
svieti ako útes.
A jeho mozog
ako sépia
pláva a hl'adá pod hladinou neba.
A chcel by nájst'
a potom vyhnat'

²²v. A. López-Casanova, *El texto poético*, pp. 103-114.

teba,
vzdialený, smutný
klam.
Aby už nikdy,
pokorený,
nestával tvárou do zvonění
tak sám,
tak sám,
tak sám.

*Sólo su frente
brilla como una peña.
Y su cerebro
como una sepia
nada y busca bajo el nivel del cielo.
Y querría encontrarte
y después expulsarte
a ti,
lejana, triste
ilusión.
Para ya nunca más,
humillado,
erguirse de cara a los tañidos
tan solo,
tan solo,
tan solo.*

Lo primero que nos llama la atención es la alta frecuencia de emparejamientos o estructuras binarias en el texto:

jeho čelo	A jeho mozog
pláva	a hl'adá
chcel by nájsť	a potom vyhnat'
vzdialený	smutný

También es notable el paralelismo -con ligeras diferencias en el orden y extensión de los términos, que sirven para romper la perfecta simetría sintáctica- en los primeros versos del fragmento:

jeho čelo	svieti	ako útes
jeho mozog	pláva a hl'adá	ako sépia

Por último, destaca la reiteración del último verso, que tiene al menos dos funciones: en primer lugar, intensificadora de la tonalidad del poema -angustiosa soledad-, efecto al que contribuye su estructura ternaria, que contrasta con la binaria vista anteriormente; y, en segundo lugar, onomatopéyica (imitación de las campanadas).

Similares rasgos morfosintácticos encontramos en *Až dozrieme*; la rígida estructura métrica de algunos poemas de este libro motiva la aparición de unos pocos casos de hipérbaton, que dan al enunciado cierto aire arcaizante; por ejemplo: "hrdzavý, pustý gul'omet kde hl'adí do mesiaca" (debemos entender "donde una metralleta herrumbrosa, abandonada, mira a la luna"). No obstante, en obras posteriores este rasgo desaparece por completo del estilo de Rúfus, que se vuelve cada vez más sencillo, es decir, más sutilmente literario. Con todo, en su poesía de madurez no faltan ejemplos de figuras gramaticales como la anáfora y el paralelismo. En el poema "Cesta" ("Camino") de *Zvony*, que ya hemos analizado desde el punto de vista fónico, a las repeticiones fonológicas y rítmicas (aliteración, metro, rima) se unen

dichas figuras morfosintácticas, con sus correspondientes implicaciones semánticas. Por ejemplo: "Viem tvoje veci (...) / Rozumiem tvojej výčitke"; "Všetko sa vrýva do pamäti zeme (...). // Všetko má svoju hĺbku. (...) / A cesta sa vždy vreže do mäsa".

En el mismo poema podemos comprobar la tendencia rufusiana a la atomización -además de gráfica y entonativa, también sintáctica- del enunciado poético, cuya finalidad parece ser realzar semánticamente cada uno de los segmentos del enunciado. Esto se realiza bien por la división mediante un punto de las oraciones compuestas (coordinadas o subordinadas de objeto directo), bien aislando un adjetivo o similar del sustantivo o pronombre al que modifica: "Všetko má svoju hĺbku. **Pretrpené.** / A cesta sa vždy vreže do mäsa". O este ejemplo del libro *Prísny chlieb*:

Celú zimu som krmil havrany,
aby som poznal.

Že ich tmavý tón
nemá nič so smrt'ou.

*Todo el invierno di de comer a los cuervos
para conocer.*

*Que su tono oscuro
nada tiene que ver con la muerte.*

Estos procedimientos son muy típicos de Rúfus, y contribuyen en gran parte a crear su peculiar dicción.

Otro rasgo característico de la sintaxis de Rúfus es el uso frecuente de la elipsis, que a menudo afecta a elementos sintácticamente obligatorios. Por ejemplo: "S čel'ust'ou zat'atou a škrípajúc, / sa vzpiera muž" ("Con la mandíbula apretada y rechinando, / un hombre se resiste"); "Hniezdočko reči, plné lesklého..." ("Nidito del habla, lleno de brillante..."); "Nerozpal'uj, nechaj, len smrt' je múdra" ("No inflames, deja, sólo la muerte es sabia"). La elipsis incrementa la polisemia del enunciado y amplía el abanico interpretativo.

Todos los casos apuntados, en que el autor emplea la pausa o el silencio sintácticos de un modo semánticamente relevante, constituyen en cierto modo el correlato formal del motivo del silencio, tan importante en su obra.

5.3. Nivel léxico-semántico.

El primer poemario de Rúfus, *Až dozrieme*, fue en el momento de su aparición positivamente valorado por la crítica, entre otros motivos, por su recuperación de la imagen poética, degradada y diezmada por el realismo socialista esquemático del período 1948-1956, y aún antes devaluada por el *nadrealizmus* o surrealismo eslovaco. La poesía de Rúfus se interpretó como un retorno al simbolismo de estirpe kraskiana que dominó la lírica eslovaca del período de entreguerras, antes de ser desplazado por las dos corrientes mencionadas. (Desde luego, hablar de retorno es siempre relativo, y, si bien es cierto que en *Až dozrieme* hay algunos ecos de Krasko, también lo es que el estilo de Rúfus no puede remitirse sin más al simbolismo modernista del cambio de siglo. Y las diferencias se acentúan aún más en los poemarios posteriores.)

Efectivamente, la poesía de Rúfus sigue estando en gran parte sustentada en la imagen. Sería inútil negar el papel de la inspiración visual concreta en un autor que ha escrito poemas para acompañar fotografías de Martin Martinček -pensamos sobre todo en los libros *L'udia v horách*, *Kolíska* y *Hora*- y dibujos de L'udovít Fulla (*Hudba tvarov*). Sin embargo, la representación figurativa -la más característica de la lírica- no es el único medio de expresión en la escritura de Rúfus: sus imágenes alternan con momentos discursivos, en los que se da una formulación directa de las ideas, sentimientos o estados anímicos del autor/sujeto lírico. Por otra parte, y como trataremos de demostrar en

el capítulo 7, existe en su poesía una imaginación de la materia, basada en la experiencia de los sentidos, pero no necesariamente de la vista.

Son muy numerosos los poemas de Rúfus inspirados -al menos aparentemente- en la observación de la realidad externa. No obstante, la mayor parte de ellos, sin perjuicio de su sentido inmediato, son susceptibles de interpretaciones simbólicas secundarias. El texto alcanza así una considerable polisemia, que resulta perceptible a cualquier lector mínimamente familiarizado con la poética del autor y con la tradición cultural en que ésta se inserta. Es en este sentido como podemos hablar del simbolismo de Rúfus, y no en el de considerar sus poemas como mensajes cifrados.

Seguiremos en este punto la terminología de Northrop Frye, por la comodidad que proporciona su carácter globalizador; este autor realiza una definición amplia del concepto de símbolo como "cualquier unidad de cualquier estructura literaria que pueda aislarse para su examen crítico. Una palabra, una frase o una imagen que se usan con cierto género de referencia especial (...) son todos símbolos cuando constituyen elementos discernibles para el análisis crítico"²³. Para el teórico canadiense, el símbolo es una unidad polisémica, con varios niveles de significado que lo integran en otros tantos contextos o "fases". Frye, retomando y ampliando la teoría medieval de los cuatro niveles de la literatura, distingue cinco de estas fases -literal, descriptiva, formal, mítica y anagógica-, en cada una de las cuales el símbolo adquiere un significado diferente²⁴:

²³Frye, *op. cit.*, p. 100.

²⁴*ibíd.*, pp. 101 y ss.

1. En la fase "literal" (en el sentido que Frye da a esta palabra), el contexto es la obra literaria; el símbolo aparece como un motivo relacionado con otros en la estructura verbal autónoma que es el poema.

2. En la fase descriptiva, el contexto es la realidad externa, y el símbolo es un signo cuyo sentido se deriva de su valor representativo.

3. La fase formal concibe la obra literaria como una imitación ejemplar (no una descripción) de la realidad; el contexto es la interpretación del poema ("el proceso de traducir a lenguaje explícito o discursivo lo que está implícito en el poema"), y el símbolo se define como imagen.

4. En la fase mítica, el contexto es la literatura, considerada como un todo y como parte de la actividad humana; entran aquí las categorías de convención y de género literario. El símbolo que corresponde a este nivel es el arquetipo ("unidad comunicable", "imagen típica y recurrente", "un símbolo que conecta un poema con otro y de este modo contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria").

5. En la fase anagógica, el contexto es también la literatura en su conjunto, pero considerada como expresión del mundo ilimitado de los deseos humanos; cada símbolo es aquí una mónada que contiene en sí todo el universo literario.

En el caso concreto de la poesía de Ráfus, la relación entre el significado descriptivo y los demás niveles del símbolo puede ser de diversos tipos: metafórica, metonímica, convencional-cultural, etc. La conexión más frecuente parece ser la de tipo metonímico o sinecdóquico; a este respecto, son muy valiosas las palabras de Viliam Marčok, referidas al libro *Zvony* pero aplicables en lo básico al conjunto

de la lírica rufusiana: "Dado que al poeta le interesan sobre todo las transformaciones en el interior del ser humano, reduce la imagen de la realidad externa en el poema a un sustituto sinecdóquico, que a menudo es sólo el punto de partida de una reflexión. Los procedimientos principales mediante los cuales se esfuerza por penetrar hasta la esencia son la condensación elíptico-sinecdóquica de la realidad y la transposición simbólica. Durante la interpretación simbólica se llega algunas veces a tales desplazamientos de significado que es muy difícil comprender el sentido del enunciado"²⁵.

La "condensación elíptico-sinecdóquica" se refleja ya en la elección de los motivos, y también -como veremos en el siguiente apartado, dedicado al nivel pragmático- en la del sujeto poemático. Así, un detalle concreto y cotidiano remite a una visión de la vida más amplia y general, y una figura específica, la del campesino tradicional eslovaco, *ejemplifica los problemas existenciales del ser humano*. Este principio puede no ser fácil de detectar por un lector que se enfrente por vez primera a la poesía de Rúfus, o por alguien que lo haga con prejuicios realistas.

Lo mismo sucede con el valor simbólico no descriptivo que el autor concede a algunas imágenes o palabras recurrentes, y que a menudo no resulta claro más que en el contexto de toda su obra (o de un cuerpo textual lo bastante representativo de ella). Por ejemplo, el motivo de *las huellas en el barro*, que puede parecer puramente visual y descriptivo en un poema como "Jarná hlina" ("Arcilla de primavera"), a la luz de otros textos revela nuevos niveles de simbolismo (v. capítulo 7).

²⁵Marčok, op. cit., p. 115.

El predominio de la expresión figurativa sobre la discursiva es especialmente patente en un tipo de poema que Pavol Plutko, en su reseña de *Zvony*, denomina "cuadros cuasicostumbristas" (*kvázi žánrové obrázky*)²⁶. En un primer nivel de lectura, se trata de descripciones líricas de la tierra y de los trabajos del campo, frecuentemente de la arada y de la siega. Como ejemplo de este tipo de poema, tan típico de la etapa central de la obra rufusiana (*Zvony, Kolíska, Stól chudobných*), podemos tomar el titulado "Brzdy" ("Frenos"), que nos servirá al mismo tiempo para ilustrar la complejidad que puede alcanzar en Rúfus la imagen poética²⁷:

S čel'ust'ou zat'atou a škrípajúc,
sa vzpiera muž. Vysoko naložený
nákladom, ktorý do zeme ho vbíja.

Na hlave ako kardinálsky klobúk
má chlieb. (I tvrdosť býva jeho kváskom.)

Preto kričí a držiac, ubližuje.
A beda ceste, ktorou prichádza.
Jak tetovanie kol'aj tiahne za ním.

A beda ceste... Odpust', cestička.

²⁶P. Plutko, "Autentické svedectvo", *Slovenské Pohl'ady*, 1969, 3, p. 141.

²⁷Valér Mikula, ampliando una observación de Alexander Matuška, atribuye al poeta una tendencia a la sobreestilización, esto es, al ocultamiento de la realidad concreta con imágenes excesivamente complejas y de sentido oscuro (cfr. Mikula, op. cit., p. 65).

No jeho hnev je naším požehnaním.

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

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

*Por eso grita y, al sostener, hace daño.
Y pobre del camino por el que pasa.
Como un tatuaje arrastra el carril tras de sí.*

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

El referente realista de este poema es una escena bastante común de la vida rural: un carro cargado de cereal que avanza por un camino. Pero este aspecto descriptivo está obscurecido por la personificación del carro: éste toma los rasgos físicos y espirituales del hombre que lo guía, hasta el punto de que antes del v. 8 ("arrastra el carril tras de sí") su presencia no resulta evidente. Por este motivo no podemos comprender las imágenes, sino sólo "sentir" el esfuerzo. Y esta percepción es la que nos da la clave de la imagen central del poema: el "esfuerzo" del carro personificado (esto es, su lento avance y sus crujidos) representa a su vez el del campesino que lo guía. La sustitución es, pues, recíproca, y de alguna manera equipara al hombre y al carro.

Esta última observación nos lleva a comentar con más detalle un rasgo fundamental de la poética rufusiana, que ya hemos mencionado al comentar el tema de la tierra en su lírica; nos referimos a la importancia capital de la personificación. La tierra, el agua, los seres inanimados de la naturaleza, algunos objetos, e incluso ciertas realidades abstractas como la muerte, la alegría o la verdad, aparecen en Rúfus sistemáticamente dotadas de vida y conciencia. Los ejemplos serían innumerables, de manera que mencionaremos sólo unos pocos:

a) De "Jarná hlina" ("Arcilla de primavera"): "Hlina je múdra, vie jeho abecedu. / Ako pes verné, žlté oči má" ("La arcilla es sabia, sabe su alfabeto. / Tiene ojos fieles y amarillos como un perro").

b) De "Modlitba za úrodu" ("Oración por la cosecha"): "Nie výcvalom, / len krokom, len krokom / zem kobyľka / tu nohy prekladá" ("No al galope, / sólo al paso, sólo al paso / la tierra yegua / mueve aquí las patas").

c) De "Smrt' jedle" ("Muerte de un abeto"): "Les, / čierny Hamlet, / podoprúc si hlavu, / nerúhal sa, / len stál tam okolo" ("El bosque, / negro Hamlet, / sujetándose la cabeza, / no blasfemaba, / sólo estaba parado allí en torno").

d) De "List jednej žene" ("Carta a una mujer"): "Podobná psovi na ret'azi / keď ostrie hviezd ho dopichá, / vyplaziac ohňa rudý jazyk, / piecka mi skučí do ticha. / To dobré zviera zo železa. / Vždy dojíma ma jeho plač" ("Semejante a un perro encadenado / cuando le pinchan las estrellas, / sacando su roja lengua de fuego, / mi estufa aúlla en el silencio. / Ese buen animal de hierro. / Su llanto siempre me conmueve").

e) De "Múdrost'" ("Sabiduría"): "Nerozpal'uj, nechaj, len smrt' je múdra. / Čistá, že ani dychom nezahmlí / zrkadielko, v ktorom sa

češe pravda" ("No inflames, deja, sólo la muerte es sabia. / Tan limpia que ni empaña con su aliento / el espejito donde se peina la verdad").

f) Algunos poemas están contruidos íntegramente en torno a una personificación. Es el caso de "Sená" ("Henos"), poema que constituye una única metáfora desarrollada: la tierra durante la siega del heno es representada como una mansa oveja que estuviese siendo esquilada.

En lo que respecta a los "cuadros costumbristas", el poeta da vida con especial frecuencia a la tierra (de los campos o del camino), a las plantas cultivables (cereal, patata) y a aquellos objetos a los que el hombre de campo está más apegado: el carro, el arado, la estufa, etc. Todas estas realidades inanimadas adquieren a menudo los rasgos de animales domésticos: perro, oveja, caballo, burro...

Antes de desarrollar el análisis de este tipo de imagen, debemos aclarar una cuestión de terminología. Hemos hablado de "personificación" por comodidad, aunque esta palabra sugiere antropomorfismo, lo que no es del todo exacto en Rúfus. Como muestran varios de los ejemplos citados, en el poeta eslovaco la imagen zoomórfica -más concretamente, la atribución a lo inanimado de rasgos propios de animales domésticos- es tan frecuente como la antropomórfica, si no más. Este hecho tiene mucha importancia, ya que está relacionado con la visión del mundo que actúa en su obra.

Como alternativa a personificación procuraremos emplear el término animismo, que nos parece más neutral. Éste es utilizado por Gaston Bachelard, quien habla, en relación con las imágenes materiales, de "un animismo que verdaderamente anima, de un animismo detallado, lleno de fineza, que encuentra con seguridad en el mundo inanimado todos los matices de una vida sensible y

voluntaria, que lee en la naturaleza como en una móvil fisonomía humana"²⁸. (No obstante, como podemos comprobar, también este autor sucumbe a la generalización antropomórfica.) La otra posibilidad que hemos barajado es la de aplicar a este rasgo poético el término filosófico de hillozoísmo. Éste ya ha sido empleado en relación a la poesía y, a nuestro juicio, refleja bien la esencia del fenómeno en Rúfus.

La imagen animista en Rúfus puede tener rasgos metafóricos o metonímicos, o bien ser un símil. La personificación del carro en "Brzdy" parece combinar la metonimia y la metáfora: la relación que se da entre el campesino y el carro es de contigüidad (un trabajador y su instrumento de trabajo), pero no podemos negar un punto de semejanza en entre ambos, en la tensión física que les produce el trabajo (o, en el caso del carro, la carga).

El animismo es especialmente acusado en el tipo de poema que estamos comentando, donde las realidades inanimadas actúan como sujetos en igualdad de condiciones con el ser humano; éste, incluso, se halla ausente por completo -al menos explícitamente- del texto de muchos poemas, correspondiendo en ellos todo el protagonismo a la naturaleza. Con todo, la imaginación animista es constante y sistemática a lo largo de toda la obra de Rúfus, hasta el punto de que podemos excluir la posibilidad de que se trate de un simple procedimiento estilístico; por el contrario, tiene plena coherencia dentro del sistema ideológico que subyace en su poesía, y que apunta a una visión del mundo panteísta, no antropocéntrica, en la que el hombre y la naturaleza, tanto animada como inanimada, están indisolublemente unidos y participan de una misma esencia espiritual.

²⁸G. Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 275.

Una prueba de esto es que en Rúfus encontramos también el fenómeno opuesto a la personificación de la naturaleza: la representación de las vivencias y sentimientos humanos a través de imágenes de la naturaleza, principalmente de la tierra (en el capítulo 7 aportamos numerosos ejemplos de ello). Lo que, siguiendo a Bartko y a Bagin, hemos llamado *panteísmo sería*, en todo caso, la justificación ideológica de algo que constituye por sí mismo un principio básico de la imaginación poética: la posibilidad, potencialmente ilimitada, de intercambiar unas realidades por otras en el espacio del poema.

Hay algo más: la imagen poética en Rúfus tiene con frecuencia una fuerte carga valorativa. Esto es particularmente cierto en lo que se refiere a la imagen animista: tanto en la elección de las realidades que cobran vida, como en los rasgos concretos que se les atribuyen, se pone de manifiesto una exaltación de lo sencillo, de lo pobre y de lo humilde. Este efecto se logra al menos de tres modos diferentes:

a) Mediante la acentuación de su sumisión; aquí entrarían todos los casos de animismo zoomórfico -que se refieren insistentemente a los animales domésticos, auxiliares del hombre-, y algunos ejemplos más: así, en el poema "Pol'ná cesta" ("Camino campestre"), el camino, de género femenino en eslovaco, es nombrado como "trpezlivá a štíhla slúžtička" ("una criadita paciente y esbelta").

b) Mediante la aplicación al mundo inanimado de categorías intelectuales o morales. La naturaleza en Rúfus aparece a menudo dotada de un ascendiente espiritual sobre el hombre. Esto se refleja en la insistencia con que el autor le atribuye dos cualidades: "múdrost'" (sabiduría) y "prísnost'" (severidad). Ya en "L'udstvo" ("Humanidad"), el primer poema de *Až dozrieme*, el poeta menciona "tichá prísnost' zo zeme" ("la severidad silenciosa de la tierra"); *L'udia v horách* comienza

de este modo: "Na počiatku bola krajina. / Múdra, prísna, do seba uzavretá" ("En el principio fue el paisaje. / Sabio, severo, cerrado en sí").

No sólo la naturaleza en su conjunto, también realidades más concretas son dignificadas a través de esta personificación espiritualizadora: por ejemplo, en "Vozy so senom" ("Carros de heno") se habla de "tráva, / ešte i v smrti plná múdrosti" ("la hierba, / hasta en la muerte llena de sabiduría"); ya hemos citado en otro lugar el poema "Prísny chlieb" ("Pan severo"), donde el calificativo "prísny" sustituye al esperable "tvrdý" ("duro" en un sentido primordialmente físico).

La espiritualización de la realidad material sigue en Rúfus el mismo mecanismo recíproco que hemos señalado entre el hombre y la naturaleza: lo material se tiñe de rasgos espirituales, pero también lo abstracto y espiritual (el sufrimiento, la paciencia, la responsabilidad, etc) se expresa con imágenes de la naturaleza concreta y material.

c) Un procedimiento de enaltecimiento muy empleado por Rúfus en sus cuadros rurales -no sólo en las imágenes animistas- es el préstamo de léxico o imágenes pertenecientes a una esfera cultural considerada elevada. Esta esfera puede ser, en primer lugar, la religión (los mitos y los ritos cristianos y paganos): el mencionado camino campestre, igual que un santo cristiano, "z časného prachu nosí svätožiaru" ("de polvo perecedero lleva una aureola"); en "Listopád" ("La caída de la hoja") leemos la siguiente descripción del follaje otoñal: "Ryšavé mlád'atko / pripravuje sa k obeti" ("La rojiza cría / se prepara para el sacrificio").

Más frecuentemente, la esfera elevada es de carácter estrictamente literario, ya se trate del género épico-heroico o del trágico. El poema "Žatva" ("La siega") recrea dicha labor como si se

tratara de una batalla, y se refiere de este modo al cereal transportado en los carros: "Na krehkej lafete / sa vezie mřtvy generál" ("Sobre una frágil carena / va el general muerto"). En "Smrt' jedle" ("Muerte de un abeto"), el bosque-Hamlet medita sobre el abeto muerto-Ofelia. En casos como éste último, el procedimiento -que forma parte de la poética general del autor, y no sólo de sus imágenes animistas- adquiere rasgos de intertextualidad (v. 5.5.).

De estos tres modos de elevar o dignificar la realidad material, los dos últimos (la atribución de categorías espirituales y el empleo de medios expresivos pertenecientes a una cultura elevada) estarían englobados en las observaciones de Mikula acerca de la lírica de Růfus. Citamos las palabras del estudioso: "El componente valorizador, la disposición de las cosas en el eje **bajo-elevado**, es uno de los rasgos más llamativos que percibimos al entrar en contacto con la poesía de Milan Růfus"²⁹. Mikula encuentra en el poeta "la tendencia a penetrar, ya en el plano de la expresión, dentro de la «parte superior del ser», dentro de la esfera de lo «elevado»"³⁰.

Ya para concluir este análisis del hilofoísmo poético rufusiano, diremos sólo dos palabras acerca de sus posibles orígenes. Podemos suponer, en primer lugar, una fuerte relación emotiva del autor con la tierra y con la naturaleza. En segundo lugar, es verosímil rastrear la huella, ética y estética, de un cristianismo popular de estirpe franciscana.

En lo que respecta a las influencias literarias, el autor nunca ha ocultado su agradecimiento hacia el cuento folklórico fantástico:

²⁹Mikula, op. cit., p. 56.

³⁰ibíd., p. 59.

Metamorfóza a symbol sú rodičia a prarodičia modernej metafory. Jedno i druhé som našiel po prvý raz v rozprávke.

*La metamorfosis y el símbolo son los padres y antepasados primeros de la moderna metáfora. Una y otro los encontré por vez primera en el cuento*³¹.

Ni tampoco hacia dos poetas que marcaron profundamente sus inicios en la lírica: Jesenin y el checo Jiří Wolker. En el mismo lugar, Rúfus cita unos célebres versos de éste último: "Miluji věci, mlčenlivé soudruhy, / protože všichni nakládají s nimi, / jako by nežily" ("Amo a las cosas, callados compañeros, / porque todos las tratan / como si no vivieran").

Hasta este momento nos hemos centrado en los aspectos descriptivo y formal del símbolo en Rúfus, esto es, en su consideración: a) como signo representativo de una realidad externa; y b) como imagen o imitación ejemplar (en el doble sentido de ejemplo y precepto) del sistema de la naturaleza. En el tipo de poema analizado, donde predomina claramente el lenguaje figurativo, estos dos aspectos expresan la tensión fundamental entre descripción y alegoría.

No obstante, en ciertos símbolos que Rúfus emplea de forma recurrente tiene gran importancia el significado arquetípico. En el caso concreto de "Brzdy", pertenecen a este grupo el pan y el cereal, el campesino y el camino. Es cierto que el carácter arquetípico de todos estos símbolos sólo resulta inequívoco a partir de una lectura más amplia de la obra del autor, y no de un sólo poema.

³¹Rúfus, *O literatúre*, p. 170.

También es arquetípico el símbolo de la campana, extraordinariamente productivo en Rúfus, pues lo encontramos a lo largo de toda su obra. En "Vianoce 1951", de *Chlapec malúje dúhu*, leemos ya: "zvon srdca telom zachvieva" ("la campana del corazón estremece el cuerpo"). La campana es el símbolo central de *Zvony*, como indica su título, y aparece también en sus restantes libros hasta *Čítanie z údely*, el más reciente: "Porozsýpaná pod nebeským zvonom / do svetastrán je tvoja pahreba" ("Bajo la campana del cielo, esparcidas / a los puntos cardinales están tus cenizas"), escribe el autor en "Prvý pohreb Jozefa Cígera" ("El primer entierro de Jozef Cíger"). Este ejemplo recoge el simbolismo convencional de la campana, resumido así por Cirlot:

Su sonido es símbolo del poder creador. Por su posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra; por su forma tiene relación con la bóveda y, en consecuencia, con el cielo³².

Pero, como suele suceder con los arquetipos, la campana no tiene un sentido unívoco en Rúfus, ni su carga semántica se agota en este significado emblemático. Unas veces está asociada a pureza y espiritualidad; otras, su tañido acompaña a las imágenes del sufrimiento. Aquí nos movemos ya en el terreno de las asociaciones personales del autor, más vagamente comunicables que las culturales.

La representación figurativa -la imagen poética- es la forma más habitual en que se organiza el enunciado lírico en Rúfus, pero no la única. En su poesía no es rara la expresión directa de ideas y

³²J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 117.

sentimientos, en forma de pasajes reflexivos, afirmaciones gnómicas o momentos de plegaria. La combinación de lo visual y lo reflexivo presenta diversos grados en Rúfus. Tenemos, en primer lugar, poemas con una transición explícita de la imagen a la idea: un motivo visual de la realidad concreta se convierte en punto de partida para una meditación sobre la existencia. Por ejemplo, en "Starenka na dreve" ("Anciana cogiendo leña"), la imagen del título, tomada de una fotografía de Martinček, es el pretexto para una plegaria, en la cual el sujeto lírico pide a Dios mantenerse activo hasta la muerte. A propósito de la plegaria, como expresión de los anhelos o temores del sujeto lírico, el poeta ha escrito: "la plegaria es una conversación en voz baja del hombre con todo lo que le supera"³³. Esta cuestión, no obstante, tiene también implicaciones pragmáticas e intertextuales.

En segundo lugar, hay un tipo de poema menos descriptivo que el que hemos visto hasta ahora; en él la imagen aún domina en el plano de la expresión, pero está claramente subordinada a la idea y sirve para ilustrarla. Los pensamientos que el autor formula aquí a menudo coinciden con los que desarrolla en sus ensayos. Como ejemplo nos puede servir el poema titulado "Úcta, strach?" ("¿Respeto, miedo?"):

Klaňat' sa, Pane... Úcta, strach
sú lešením, bez neho nepostavíš
myš pol'nú, vydru, ani človeka?

Týmto si lepil Ikarove perá?
Tým drží domček z karát?
Smrt' a strach

³³VV.AA., *Život a dielo Milana Rúfusa*, p. 91.

nás obháňajú ako čriedu oviec
nevinne hlúpych?
Čo nás podopiera,
je mimo nás? A odbíjajúc obruč,
rozsýpame sa ako starý sud,
v ktorom už neostala ani kvapka vína,
už ani kvapka strachu,
teda života?

*Adorar, Señor... ¿Respeto, miedo,
son el andamio sin el cual no construyes
el ratón, la nutria, ni el hombre?*

*¿Con eso pegaste las plumas de Ícaro?
¿Con eso aguanta el castillo de naipes?
¿La muerte y el miedo
nos reúnen como a un rebaño de ovejas
inocentemente tontas?
¿Aquello que nos sostiene
está fuera de nosotros? Y, al quitar los aros,
¿nos desmoronamos como un viejo tonel
en el que no queda ya una gota de vino,
una gota de miedo
y por tanto de vida?*

En este caso, la acumulación de imágenes -siempre al servicio de la idea- parece querer compensar la irrupción de lo discursivo en el enunciado poético. Con todo, éste resulta menos lírico y menos polisémico, adquiere rasgos ensayísticos que le restan libertad

imaginativa. Estudiosos como Albín Bagin y Viliam Marčok ya advirtieron esta particularidad, especialmente patente en los poemas de la segunda parte de *Zvony*. El primero de estos autores se preguntaba, ya hace tres décadas, "si las cosas que Rúfus expresa en la última parte de *Zvony* no son más bien asunto del ensayo"³⁴.

No podemos tampoco pasar por alto los momentos gnómicos frecuentes en el poema rufusiano. Unas veces se ubican al final del poema, como en "Ovos" ("Avena"), cuyo último verso reza así: "Že sýti spia a nebudú už spievat'" ("Que los hartos duermen y no van ya a cantar")³⁵. Otras veces el poema comienza con una afirmación sentenciosa, para después desarrollarla en imágenes; veamos como ejemplo los primeros versos de "Spomienka" ("El recuerdo"):

Nič nepotrva,
ani žiaľ', ani radosť',
nič netrva.
To potom naša spomienka
trúfalo, denne zavracia
rozutekané stádo.

*Nada va a durar,
ni pena ni alegría,
nada dura.
Es nuestro recuerdo quien después,
atrevido, a diario trae de vuelta*

³⁴Bagin, op. cit., p. 40.

³⁵Ján Števček ha analizado con detalle el papel del refrán y de la sentencia en este poema (Števček, op. cit., p. 317 y ss.).

al rebaño disperso.

Esta particularidad gnómica de la poesía de Rúfus, mencionada por la casi totalidad de los críticos y estudiosos eslovacos, ha sido uno de los motivos de su controvertida aceptación, pues concede a sus poemas cierto carácter de comentario sobre una verdad previamente conocida y aceptada.

Con la evolución paulatina del estilo de Rúfus, el lenguaje no figurativo ha ido ocupando cada vez más espacio en el poema, si bien, en el conjunto de su obra, la imagen poética sigue teniendo un papel preponderante. El propio autor es consciente de la evolución de su escritura, como demuestra el comienzo de "Zub múdrosti" ("La muela del juicio"), poema perteneciente al libro *Prísny chlieb* (1987):

Posledný vypadne zub múdrosti.
Preto sú verše starnúcich
už bez obrazov: holý
skelet toho, čím jazdec prerastá
pod sebou svojho prchavého koňa.

*La última en caer es la muela del juicio.
Por eso son los versos de los que envejecen
ya sin imágenes: desnudo esqueleto de aquello
con que el jinete rebasa
al fugaz caballo debajo de él.*

Para finalizar este repaso al nivel semántico del texto en Rúfus, no podemos dejar de mencionar la importancia del oxímoron: "môj múdry blázon" ("mi sabio loco"), "smiešny víťaz" ("risible vencedor"),

etc. Esta figura es una de las formas de expresión lingüística -otras ya las hemos visto al tratar de la personificación- del fuerte componente valorativo que caracteriza su visión poética de la realidad.

En otras secciones de esta investigación trataremos de profundizar en la cuestión, tan compleja, de las particularidades semánticas de la lírica rufusiana.

5.4. Nivel pragmático.

La cuestión del sujeto lírico en el poema de Rúfus, y de su relación con el sujeto del autor, no es sencilla de resolver. Así lo demuestra el hecho de que, acerca de un mismo libro (*Zvony*), distintos estudiosos mantengan opiniones divergentes. Pavol Plutko asume un punto de vista muy extendido cuando escribe en su reseña: "La experiencia emocional subjetiva, expresada de modo tan directo y doloroso en el libro *Až dozrieme*, sigue siendo esta vez la fuente principal del enunciado poético"; y motiva esta opinión, entre otras cosas, "por la constante y casi omnipresente contaminación del sujeto del autor y el sujeto lírico". Aún más: "El sujeto lírico en la poesía de Rúfus, sea cual sea la forma en que se manifieste, es en toda circunstancia afín ideológicamente al sujeto del autor. El trasfondo épico del enunciado lírico rufusiano tiene por ello carácter de identidad con los destinos vitales del propio poeta"³⁶. Por su parte, Albín Bagin considera que "Rúfus aspira a la objetividad de su poesía. (...) Parte de la convicción de que él mismo no es personalmente importante para el poema"³⁷.

Ambos autores tienen razones que abonan sus teorías. La afirmación de Plutko es más arriesgada, por cuanto hace referencia a un criterio extratextual, como es la vida y la personalidad del autor.

³⁶Plutko, loc. cit., pp. 140-141.

³⁷Bagin, op. cit., p. 34.

Pero es cierto que, sin necesidad de entrar en detalles biográficos, hay datos en la obra de Růfus que apoyan este punto de vista: el medio físico y humano representado en sus poemas rurales coincide con el medio del que sabemos procede el autor; esto, unido a la reflexión -a veces muy explícita- sobre procesos sociales contemporáneos (la desaparición de la agricultura tradicional, el auge de la civilización tecnológica y consumista, la amenaza nuclear y otros), da al enunciado una fuerte apariencia de "veracidad". Dicho de otro modo: tendemos a identificar las ideas y experiencias del sujeto lírico con las del propio autor.

No obstante, es sabido que entre el sujeto del autor y el sujeto lírico -sea cual sea la persona gramatical en que éste se exprese- siempre media alguna distancia; distancia que, en la poesía de Růfus, está marcada por una clara tendencia a la estilización y objetivación del sujeto lírico. Este es un principio general que se realiza de muy diversas maneras. En sus dos primeros libros, *Chlapec mal'uje dúhu* y *Až dozrieme*, encontramos la máxima variedad de figuras pragmáticas o "actitudes líricas":

1. Enunciación: yo lírico latente, sujeto lírico (humano o no) en tercera persona.

2. Primera forma de apóstrofe: yo lírico latente, tú lírico patente.

3. Segunda forma de apóstrofe: yo lírico y tú lírico patentes.

4. "Lenguaje de canción": yo lírico patente, coincidente con el sujeto lírico.

5. Desdoblamiento del yo, que aparece disimulado por la segunda persona ("imagen en el espejo"), tercera persona ("enunciación encubridora"), primera persona del plural (amplificación) o por el diálogo interior.

6. Escenificación: el sujeto lírico, que habla en primera persona, es una figura caracterizada. Así sucede en los poemas políticos, muy populares en su tiempo, "Rakvy z Vietnamu" ("Ataúdes de Vietnam") y "Monológ v lazarete" ("Monólogo en el hospital de campaña").

Igual que sucedía en otros niveles del texto, en la etapa de madurez del poeta eslovaco asistimos a una cierta simplificación de este amplio abanico de posibilidades pragmáticas:

a) El lenguaje de canción, expresión más evidente del subjetivismo lírico, se vuelve muy esporádico.

b) En los casos de apóstrofe cambia la figura del enunciatario o tú lírico: si antes era habitualmente la mujer, ahora es el campesino, el ser humano, Dios, la poesía...

c) Es muy frecuente la enunciación: por ejemplo, en los poemas con escenas de la tierra y de los trabajos del campo.

d) Son también frecuentes las técnicas de encubrimiento del yo lírico, sobre todo la imagen en el espejo y la amplificación del yo como nosotros; en menor medida, la enunciación encubridora y el diálogo interior.

e) Desaparece la escenificación propiamente dicha (no podemos considerar escenificación el parlamento, en primera persona, de la alegría personificada en *Óda na radost'*, el cual, a nuestro entender, no es sino una forma de diálogo interior).

Podemos desarrollar estos apuntes básicos sobre el material textual concreto de sus poemas, especialmente de *Zvony*. En los poemas de este libro, Rúfus emplea diversas personas gramaticales para indicar al sujeto lírico; la más frecuente de todas es la primera

persona del plural, seguida de la tercera del singular, del tú y del yo. Éste último se ve reducido a un papel bastante modesto: sólo en unos pocos poemas -sobre todo "Vrchári" ("Montañeses"), el segundo poema titulado "Zvony" y "Studňa" ("El pozo")- expresa la relación emotiva del sujeto con la realidad: su amor a la tierra, su desconsuelo ante lo inalcanzable del ideal, o la angustia que le produce la falta de respuestas a sus preguntas sobre la existencia.

Mucho más importantes son las otras formas del sujeto lírico. Comenzamos con la segunda persona del singular, que en el libro comentado suele ser una variante encubierta del yo lírico. Este procedimiento de "imagen en el espejo", corriente en poesía, suele responder a una voluntad de distanciamiento del autor respecto a la propia experiencia subjetiva, sea con fines reflexivos, sea por lo que Carlos Bousoño llama "pudor" o "vergüenza del subjetivismo"³⁸. El primero de estos casos lo encontramos, por ejemplo, en los dos poemas claramente introspectivos que inauguran el libro: "Zvony" ("Campanas") y "Krajina detstva" ("El país de la infancia"). El desdoblamiento del sujeto es aquí un signo de aproximación racional a la propia vida interior.

Por su parte, es imposible dudar que el segundo caso es el del poema "Bolest'" ("Dolor"), que hace referencia al nacimiento de la hija del autor, aquejada de una minusvalía psíquica. Si bien se trata de un ejemplo poco habitual de referencia autobiográfica en Rúfus, o precisamente por eso, nos sirve para ilustrar la fuerte tendencia del poeta a un pudoroso distanciamiento de sí mismo. El sujeto lírico, aquí tan próximo al sujeto del autor, aparece expresado por la segunda persona:

³⁸C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, I, pp. 307-322.

A že si pri tom, bolest' prosí meno,
pokrstíš si ju.

Zuzanka.

*Y ya que el dolor también pide nombre,
lo bautizas.*

Zuzanka.

Además de señalar el desdoblamiento del sujeto lírico, la segunda persona del singular tiene en Rúfus otro sentido: señala a un enunciatario o sujeto segundo de la comunicación imaginaria del poema. Dicho enunciatario puede ser Dios, un poeta u otra clase de artista, como sucede a menudo en su lírica más reciente; en *Zvony* cumple esta función más comúnmente el campesino, un ser humano indeterminado o, incluso, la naturaleza o la poesía. La modalidad del apóstrofe varía en relación con esto: el diálogo con Dios puede ser una plegaria, pero también una reflexión dramatizada; reflexión es también el diálogo con otros artistas, mientras que a la tierra o a la belleza el sujeto se dirige para expresar admiración. En el apóstrofe al ser humano, no es raro el uso del imperativo, en un tono moralizador que ya fue advertido por Bagin³⁹ y Marčok⁴⁰. Veamos este ejemplo de "Sloboda" ("Libertad"):

A čo je pravda? Hraj,
ži, môj Quijote, už sa nepýtaj.
A neutekaj. Hraj, lebo sa stane

³⁹Bagin, op. cit., p. 38.

⁴⁰Marčok, op. cit., p. 119.

vel'ké nešt'astie.

*¿Y qué es la verdad? Juega,
vive, mi Quijote, ya no preguntes.
Y no escapes. Juega, pues sucederá
una gran catástrofe.*

En cuanto a la tercera persona del singular (y, más raramente, del plural), suele indicar al sujeto tercero del enunciado lírico, representado bien por el campesino, bien por el poeta. Ya hemos mencionado el carácter arquetípico de la figura del labrador en Rúfus. Más allá de su pretexto realista, viene a ser una sinécdoque del ser humano: forzado por la necesidad y por la responsabilidad a trabajar sin cesar contra la amenaza del hambre, su vida constituye un emblema o alegoría de la existencia humana. Además, como ya comentamos en el capítulo 4.3., el autor establece una analogía entre el trabajo físico del campesino y el trabajo intelectual del poeta, la otra figura que suele cumplir la función de sujeto tercero en el poema. La existencia del poeta es también un trabajo constante y lleno de responsabilidad, en este caso por poner en palabras -en palabras justas, cargadas de sentido, y además bellas- lo inefable.

Lo que aquí nos interesa es que todas estas formas del sujeto lírico -tanto el ser humano como el campesino y el poeta- engloban dentro de sí, conceptualmente o por indicación del autor, al yo lírico. Debemos recordar que, en "Vrchári", el propio autor -representado por el yo lírico- se estiliza como campesino:

Košel'a zrebná, prilepená k telu
storočným potom.

Už ju nezložím.
Už pôjdem v nej. I dolu, ležiačky.
Zospodu hrabat' tvoje zemiačky.

*Camisa de arpillera, pegada al cuerpo
por un sudor de siglos.*

*No me la quitaré ya más.
Ya iré con ella puesta. También cuando yazga abajo.
Cavando desde allí tus patatas.*

Esta identidad de los principales sujetos líricos explica el uso predominante de la primera persona del plural: el autor tiende a extender su experiencia personal al colectivo, y a hablar en nombre de éste. Aun en los poemas donde el sujeto lírico está indicado por otra forma personal, no es raro que en algún punto se produzca un paso al nosotros. Ciertos casos son bastante complejos, como el de "Príslovía" ("Refranes"). Este poema ofrece un cambio de perspectiva: comienza con el apóstrofe de un sujeto colectivo o yo lírico amplificado (en primera persona del plural) a un enunciatario indeterminado; sigue una sección con sujeto en tercera persona (el campesino), para al fin regresar a la primera del plural:

Hi'ad': ako býček drží pod nami
zdedená múdrost'. Za účasti slov
í bez nej. Z hrobu do hrobu.

S chlebom je kríž.

Tak dávno to už **vedel**, že i snopami
kreslieval jeho podobu
po bodajúcej zemi.

Sú príslovia. I nemí
hovoríme.

***Mira: como un torito aguanta bajo nosotros
la sabiduría heredada. Con ayuda de las palabras
y también sin ella. De tumba a tumba.***

Con el pan hay una cruz.

*Él lo sabía hace tanto, que hasta con las gavillas
dibujaba su forma
en la tierra punzante.*

*Hay refranes. También los mudos
hablamos.*

Resumiendo lo visto hasta ahora, nos parece evidente que el autor parte de su experiencia subjetiva, pero pone un empeño especial en rebasar los límites de ésta, en darle una dimensión -o al menos una apariencia- objetiva. En el texto del poema, esta tendencia se manifiesta en el alto grado de estilización del sujeto del autor (circunstancia que Plutko, en sus comentarios, pasa por alto).

La estilización objetivadora de su propio sujeto la lleva a cabo Rúfus de dos maneras fundamentales: a) encubriendo, mediante un cambio de perspectiva (y, por tanto, de persona gramatical), la relación

entre el sujeto lírico y el sujeto del autor; y b) disolviendo al sujeto del autor en un sujeto lírico colectivo que se sitúa entre lo social (el campesino) y lo existencial (el ser humano). Insistimos aquí en la unidad fundamental de estas dos formas de sujeto colectivo: la figura del campesino, al margen de su inspiración geográfica e histórica concreta, tiene siempre, como representación sinécdoquica del ser humano, una dimensión antropológica universal; y cuando el poeta se refiere al hombre y a su problemática existencial, no lo hace en forma abstracta, sino en la perspectiva del hombre occidental contemporáneo, que ha vivido la pérdida de los valores tradicionales de la sociedad agraria y el consiguiente desarraigo.

Es probable que en la génesis de este rasgo expresivo hayan intervenido tres factores: una tendencia natural de Rúfus a la contención en la expresión literaria de los propios sentimientos; la consciencia del valor universal de toda experiencia personal; y, por último, el propósito de erigirse en portavoz de un colectivo humano concreto. Este colectivo tendría un triple aspecto: social, en el sentido de clase o grupo social (el campesinado), nacional (Eslovaquia como nación con persistentes raíces rurales) y generacional (las personas coetáneas de Rúfus, que han conocido el mundo rural tradicional y su posterior proceso de desaparición).

Por último, sólo señalar que en la obra reciente de Rúfus, paralelamente al aumento del carácter reflexivo y recapitulador del poema, se ha producido un cierto regreso a la expresión del sujeto poemático en primera persona del singular.

Esperamos que nuestro análisis haya contribuido a aclarar el problema del sujeto lírico en la poesía de Rúfus, señalado por una serie de tensiones dialécticas: entre los problemas eternos del hombre y la experiencia generacional, entre la perspectiva social (o la nacional) y

la universal y, sobre todo, entre lo subjetivo y lo objetivo. Dicho con las palabras de Octavio Paz: "La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo".

5.5. Conexiones extratextuales.

Un factor no desdeñable en la escritura poética de Rúfus es el de las conexiones extratextuales, sean éstas literarias o de cualquier otro tipo. Su conocimiento no sólo facilita la comprensión del poema, sino que en algunos casos es imprescindible. Estos elementos enriquecen la semántica del texto y aumentan su eficacia comunicativa. Por ejemplo, el elogio del campesino tradicional en "Políčka v horách" ("Pequeños campos en las montañas") -poema de estilo particularmente sencillo y contenido ideológico transparente- tiene un momento clave en los versos: "Do hory / zas ušiel burič" ("A la montaña / huyó otra vez el rebelde"). El autor juega aquí con asociaciones cercanas al lector común eslovaco: en primer lugar, con la leyenda popular y literaria del bandido montañés Jánošík (el Robin Hood eslovaco); y en segundo lugar, aunque en menor medida, con la experiencia histórica reciente de la lucha partisana contra el fascismo. De modo que, por la simple alusión, y sin necesidad de mencionar explícitamente ninguno de estos episodios épicos, la figura del campesino adquiere una dimensión heroica. Resultan aquí plenamente justificadas las palabras de Jurij Lotman: "la simplicidad estructural (baja ligazón) puede aparecer sobre el fondo de una estructura compleja de conexiones extratextuales, adquiriendo con relación a esto una plenitud semántica especial"⁴¹.

⁴¹Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 213.

Los elementos extratextuales presentes en el poema rufusiano pueden ser de dos tipos: literarios o extraliterarios. Entre los primeros se incluyen la convención y el género literario, pero también los casos de intertextualidad, nada infrecuentes en Růfus. Los segundos comprenden una densa red de contextos personales (biográfico, psicológico, ideológico), suprapersonales (social, histórico, etnográfico), físicos (el paisaje) e incluso -en aquellos poemas que se inspiran en cuadros, fotografías o esculturas- artísticos. Claro que esta clasificación tiene algo de arbitraria: por ejemplo, el cristianismo se presenta en Růfus como contexto ideológico y, al mismo tiempo, como tradición literaria y fuente de intertextualidad.

Al subrayar la importancia de las conexiones extratextuales en Růfus, no queremos decir en absoluto que se trate de un poeta "erudito". Por el contrario, el autor suele actualizar experiencias sociales y códigos culturales fuertemente enraizados en la conciencia colectiva de los eslovacos: el cristianismo, la literatura oral popular, el ruralismo en su doble vertiente de realidad social y tendencia temática dominante en las letras, etc.

De todos los elementos extratextuales del poema, nos centraremos aquí en los literarios, y de manera especial en los casos de intertextualidad. Los contextos personales ofrecen mayor dificultad, dada la tendencia de Růfus a la objetivación de las vivencias subjetivas. En cuanto a los contextos sociales, ya han sido en buena medida comentados por estudiosos eslovacos (Šmatlák, Marčok y otros).

Entre las conexiones culturales del poema rufusiano, el cristianismo tiene un papel de primer orden. Mikula escribe al respecto: "en la mitología cristiana encontró el autor una imaginería universalmente conocida (y, por ello, extraordinariamente efectiva

desde el punto de vista de la comunicación)"⁴². El poeta eslovaco no sólo hace referencia a mitos bíblicos concretos (el de Cristo, el de la expulsión del paraíso, el del diluvio, el de Job, etc), sino que su arquetipo del campesino se enmarca en la tradición alegórica de la parábola cristiana. Ya en el plano expresivo, no es raro el aprovechamiento de fórmulas lingüísticas propias de las plegarias, como hemos visto en "L'udstvo": "Ale ty, báseň, neodpúšť'aj. / Bud' spravodlivost' tvoja." ("Pero tú no perdones, poema. / Hágase tu justicia"). Otro procedimiento frecuente en Rúfus es la cita o paráfrasis de pasajes de la Biblia. Veamos dos ejemplos, el primero de "Však múdrost' nie" ("Mas no la sabiduría"):

Nie samým chlebom.

To je za nami.

Má jeseň iné starosti.

No sólo de pan.

Eso ya lo hemos pasado.

Tiene el otoño otros cuidados.

La actualización de la frase bíblica se realiza aquí mediante la elipsis; al mismo tiempo, ésta es una prueba del poder comunicador de los textos cristianos, entendidos como código cultural ampliamente compartido: puesto que la frase ha pasado a la lengua coloquial, basta con escribir sus primeras palabras para hacerla reconocible.

El segundo ejemplo pertenece a "Roztáčanie l'anu" ("El girar del lino"):

⁴²Mikula, op. cit., p. 62.

Čo je, už bolo dávno.

A čo má byť, už bolo tiež.

Lo que es, ya fue hace tiempo.

Y aquello que será, ya fue también.

El autor parafrasea aquí el pasaje bíblico: "Lo que es, eso ya fue, y lo que fue, eso será, y Dios vuelve a traer lo que ya pasó" (Ecl 3,15)⁴³.

Otra fuente menor de asociaciones extratextuales son los mitos griegos (el de Sísifo, el de Prometeo, el de Ícaro, etc), así como la mención esporádica de ciertos personajes arquetípicos de la literatura clásica universal (Hamlet y Ofelia, Don Quijote, Fausto). Más importante es, no obstante, la inserción en el poema rufusiano de fragmentos de autores contemporáneos, sobre todo poetas checos: Wolker, Halas, Holan, Skácel, etc. Estas citas -a veces tan literales que conservan su forma lingüística original- tienen el valor de un homenaje explícito. Los ejemplos son abundantes; como muestra, citaremos sólo los versos de "Krása" ("La belleza") en los que Rúfus parafrasea el título de un libro de su admirado František Halas -*Kohout plaší smrt (El gallo asusta a la muerte)*-:

Kto povie kráse

jak hlboko je v nás?

⁴³Se trata del mismo versículo que inspiró a T. S. Eliot el comienzo de sus *Cuatro cuartetos*: "El presente y el pasado / Están tal vez en el futuro, / Y el futuro contenido en el pasado. / Si todo el tiempo está presente eternamente, / Todo el tiempo es irredimible".

«Tak hlboko,
tak hlboko, že smrt'
plašíme tebou ako kohútom».

*¿Quién dirá a la belleza
cuán profunda está en nosotros?*

*«Tan profunda,
tan profunda, que a la muerte
la asustamos contigo como con un gallo».*

Otra forma de intertextualidad frecuente en Rúfus es la cita o la imitación de diversos géneros de la literatura oral popular, especialmente del cuento y el refrán. En *Kniha rozprávok (Libro de cuentos)*, *Sobotné večery (Las noches de sábado)* y *Tiché papradie (El helecho silencioso)*, libros destinados mayormente al público infantil, los cuentos de la recopilación clásica de Dobšinský sirven a Rúfus como base argumental de sus poemas. Pero este género literario popular, como ya hemos indicado al hablar del animismo rufusiano, es ante todo una rica fuente de inspiración para la imaginación poética.

Por su parte, el refrán es valorado por Rúfus como un modelo de sobriedad formal y densidad semántica. Su influencia afecta a la dicción del autor, pero cuaja también en citas, paráfrasis e imitaciones; ya hemos visto un ejemplo de ello en el poema "Príslovia". Tal vez no necesitamos insistir en que los dichos y refranes, igual que la Biblia, tienen una enorme eficacia comunicadora.

Más raras son en Rúfus las referencias a la lírica popular y a la balada; ésta última es imitada por el autor en los versos finales de "Matka" ("La madre"):

košel' u veľ'kých smutných detí pohľadia
tak náruživô ako v baladách
pohládza milá milého
šablíčkou, šabl'ou st'atého...

*acariciarán la camisa de los grandes niños tristes
con tanta pasión como en las baladas
acaricia la amada al amado
por el sable decapitado...*

Con ellos concluimos este somero repaso al fenómeno intertextual en Rúfus, un factor de gran importancia en la comunicabilidad de sus poemas.

5.6. El poema de Rúfus como unidad.

Si algo caracteriza el poema de Rúfus es la fuerte unidad de su estructura verbal-conceptual; unidad debida a una sutil imbricación de todos los planos del texto, así como a una firme composición del mismo, con un clímax final claramente señalado. Sin duda es esto lo que quiere decir Bohuš Kováč cuando escribe: "Casi cada poema de Rúfus recuerda el esfuerzo por crear una forma verbal definitiva, algo tan firme e inamovible como la fórmula que define alguna ley natural"⁴⁴. Precisamente en ello radica una de las mayores diferencias de Rúfus con los nadrealisti o surrealistas eslovacos; el poema de éstos no sólo se distinguía por el politematismo -o por la vaguedad temática-, sino también por la acumulación de imágenes, potencialmente infinita y en apariencia improvisada.

A la unidad estructural del poema rufusiano contribuyen diversos factores, sin que la métrica regular tenga que ser necesariamente uno de ellos. Como ilustración nos servirá aquí el poema "Studňa" ("El pozo"):

Okno, ó údivu, z hlboka vychodiace.

Kol'kokrát s hlavou na zrube
skúmal som tvoje premenlivé sklá.

⁴⁴B. Kováč, *K studniciam života*, p. 51.

A striehol boha za nimi
alebo diabla. (Tušiac už,
že spojení sú ako obrázky
na hracích kartách.)

Studňa.

Ja som sa pýtal, ty si mlčala.

Vydala si len žabku.

Tvoje kamene, vždy potiahnuté zeleným
ako stôl najvyššieho súdu,
sa leskli. Striešku vydala
si nad sebou. A hlavu zvedavého
niesla si ako Salome
na lesknúcej sa mise.

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 takto háda, čo je v nás.

Ó, obruč, okov, prsteň záludný.

Ventana saliendo de lo profundo, oh maravilla.

*Cuántas veces, con la cabeza apoyada en la viga,
escudriñé tus cambiantes cristales.
Y aceché tras ellos a Dios
o al diablo. (Ya intuyendo
que unidos están como los dibujos
en los naipes.)*

Pozo.

*Yo preguntaba, tú callabas.
Soltabas tan sólo una ranita.
Tus piedras,
cubiertas siempre de verde
como la mesa de un tribunal supremo,
brillaban. El tejadillo reflejabas
por encima de ti. Y la cabeza del curioso
la llevabas igual que Salomé
en una fuente reluciente.*

*¡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.*

Oh aro, herrada, pérfido anillo.

El primer indicador que debemos tener en cuenta es el título, que, como es habitual en Rúfus, ayuda a la comprensión del motivo poemático. Esta señal previa del autor orienta nuestra interpretación desde el primer verso, donde aparece la imagen conductora de todo el texto: la representación metafórica del pozo como una ventana. El carácter simbólico de este motivo, que irá resultando más y más evidente a medida que avancemos en la lectura, está ya indicado en la significativa alusión a la profundidad, dimensión que en Rúfus suele representar la esencia o la pureza.

Los versos siguientes explicitan la situación poemática: la contemplación del agua de un pozo por parte del sujeto lírico, quien establece un diálogo imaginario (yo-tú) con el objeto personificado. Pero enseguida se va precisando lo que hemos podido intuir desde el principio: que la relación entre el pozo y la ventana es más de contraste que de semejanza. El verso tercero ("escudriñé tus cambiantes cristales") subraya la disparidad entre ambos: si la función de la ventana es comunicar dos espacios, abrir un espacio interior a otro exterior, el acto de contemplar el agua de un pozo es solitario y gratuito. El agua no se abre, no deja ver lo que hay detrás de ella, sólo nos devuelve nuestro propio reflejo. Por tanto, el diálogo imaginario del yo con el pozo -es decir, con lo que quiera que éste represente- está desde el principio condenado al fracaso. En ello inciden las distintas imágenes en torno al reflejo y a la falta de respuesta, a las que se unen otros dos motivos: el del juicio ("como la mesa de un tribunal supremo") y el del castigo (la decapitación). La imposibilidad de establecer contacto con esa realidad que se oculta bajo el pozo tiene su momento álgido en la palabra "nikoho" ("de nadie"), aislada por el encabalgamiento en una posición muy marcada.

Nos acercamos al clímax del poema que, como es frecuente en el autor, asume una dicción casi aforística: "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". Con esta sorprendente inversión de la imagen el texto alcanza su máxima densidad semántica: de pronto, contemplar las ventanas se revela tan inútil como mirar al fondo de un pozo; es más, el ser humano que un momento antes intentaba desentrañar el misterio del pozo aparece él mismo como un misterio.

Volviendo sobre el significado del pozo, vemos que éste tiene varios niveles de simbolismo:

1) Un simbolismo del espacio (profundidad, verticalidad) y de la forma (abertura circular).

2) Un simbolismo de la materia (el agua quieta, el reflejo) que comentaremos detalladamente en el capítulo 7.

3) Ambos parecen estar presentes en el simbolismo arquetípico, emblemático, del pozo, respecto al cual escribe Cirlot: "En el simbolismo cristiano, significa la salvación, en el grupo de ideas asociadas al concepto de la vida como peregrinación. (...) En especial, el acto de sacar agua de un pozo -como el de pescar- es un extraer desde lo hondo: lo que asciende es un contenido numinoso. Mirar el agua de un lago o de un pozo equivale a la actitud mística contemplativa"⁴⁵.

Situado en la intersección de todas estas esferas simbólicas (material, espacial, convencional), el pozo de Rúfus parece aludir a la

⁴⁵Cirlot, op. cit., p. 371.

incapacidad del ser humano para conocer la verdad. Queda abierta la cuestión de en qué verdad pensaba el autor al escribir el poema. La disposición vertical del espacio del poema, donde la inversión de la imagen produce una equivalencia profundidad-altura, así como el motivo de una divinidad que se interroga sobre los hombres, nos hacen pensar en una verdad de tipo religioso: el sujeto se preguntaría sobre la existencia de Dios, e intentaría en vano establecer contacto con él. Sin embargo, la alusión al carácter inseparable de Dios y del diablo (del bien y del mal), unida a los motivos del juicio y el castigo, nos sugieren que la verdad en cuestión podría ser de carácter moral. Por su parte, la imagen de una casa con ventanas opacas como el agua de un pozo tal vez simbolice la inaccesibilidad del alma ajena. Y podríamos seguir añadiendo asociaciones a este símbolo tan extraordinariamente polisémico.

El poema "Studňa" tiene una fuerte unidad estructural, que no sólo se sustenta en la imagen conductora del pozo-ventana y la ventana-pozo; también queda subrayada por la semejanza entre el primer verso y el último. Ambos forman estrofa por sí solos y mantienen un tono solemne, reforzado por la admiración y por la gran cantidad -en el último verso sólo al principio- de vocales cerradas y consonantes velares o laringales, en un ejemplo de fonoestilística poco frecuente en Ráfus: "Okno, ó udivu, z hlboka vychodiace"; "Ó, obruč, okov (...)". Esta misma semejanza gráfica, fonológica y entonativa intensifica el contraste semántico entre los dos: a la ventana del primer verso se oponen en el último el aro, la herrada y el anillo, todos ellos objetos destinados a contener o a sujetar, no a comunicar; y, ya en el plano del simbolismo espacial, al dinamismo vertical del principio ("ventana saliendo de lo profundo") se opone el estatismo circular del final, con sus connotaciones de fatalismo y asfixia vital.

En el nivel intertextual, además de la mención del episodio bíblico de la muerte de San Juan Bautista, podemos mencionar una más que probable alusión a los objetos mágicos del cuento popular ("pérfido anillo").

6. TIEMPO Y ESPACIO ARQUETÍPICOS EN LA OBRA DE RÚFUS

Krajiny sú. O túto požiadaj
iba vo sne. A nestúp nohou, padneš.

*Los países existen. Éste pídelo
sólo en sueños. Y no pongas el pie, te caerás.*

El primero en hablar del mito y el arquetipo en la obra de de Rúfus fue Albín Bagin; pero este autor se limitó a constatar la presencia de algunos mitos concretos, sin analizar la visión mítica de la realidad en el poeta eslovaco. Ésta ha sido estudiada por Jacek Kolbuszewski⁴⁶ y, muy recientemente y de forma muy sintética, por L'ubomír Kováčik⁴⁷.

Al repasar los temas fundamentales de la obra de Rúfus, hemos hablado de la tierra y de la infancia. En realidad, ambas tienen en el poeta eslovaco una estrecha relación; después de todo, y sin negar la influencia de Jesenin o de la tradición literaria, no hay nada que nos permita dudar del papel de las propias experiencias infantiles en la génesis de su ruralismo.

Por otra parte, es cierto que los motivos de la aldea en Rúfus no son reducibles a un costumbrismo folklórico, ni siquiera a un realismo social. El mundo campesino tiene en Rúfus un preciso simbolismo, del

⁴⁶J. Kolbuszewski, "Mit w poezji Milana Ráfusa", *Slavica Wratislavensia*, XII, 1977, pp. 73-85.

⁴⁷L'. Kováčik, "Mýtus a archetyp v tvorbe Milana Ráfusa". En: VV.AA., *Život a dielo Milana Ráfusa*, pp. 141-146.

social. El mundo campesino tiene en Rúfus un preciso simbolismo, del que ya hemos analizado algunas facetas. Ahora analizaremos otras, las referentes al tiempo. Y es que algunos de sus poemas rurales tienen un rasgo en común con los que tratan de la infancia: unos y otros hablan del paso del tiempo, y lo hacen de una forma muy parecida.

En unos pocos poemas de Rúfus aparece una expresión, un sintagma que unifica la tierra y la infancia: "krajina detstva" ("país de la infancia"). Así se titula el poema de *Zvony* con cuyos versos comienza este capítulo, y que nos habla de un mundo ideal, inconsistente, inalcanzable:

Krajiny sú. O túto požiadaj
iba vo sne. A nestúp nohou, padneš.
To akoby si, čierny pasažier,
zo svojho času ako z lietadla
chcel vystúpit' a rovno na obláčik.
Prisahajúc, že unesie
to t'ažké, ktorým si,
to navždy bez krídel.

A zatiaľ je to oltár. Iba oltár.
A pánaboha nikto nevidel.

Ale čo na tom záleží
z akého kameňa je socha.

Tu kameň nie je kameň,
je myšlienka. Tak postoj.

A potom chod' a ži.

*Los países existen. Éste pídelo
sólo en sueños. Y no pongas el pie, te caerás.
Es como si tú, polizón, quisieras bajar
de tu tiempo, igual que de un avión,
derecho a una nubecilla.
Jurando que aguantará
eso pesado que eres,
eso para siempre sin alas.*

*Y de momento es un altar. Sólo un altar.
Y al Señor nadie lo ha visto.*

*Pero qué importa
de qué piedra es la estatua.*

*Aquí la piedra no es piedra,
es una idea. Así que párate un poco.*

Y luego vete y vive.

En el libro mencionado, este poema va seguido de una serie de cuadros líricos de la vida campesina; al final de éstos se sitúa el poema "Okno" ("Ventana"), del que copiamos la primera estrofa:

Okienkom, úzkym ako obolus
pod jazyk mřtveho, si uvidel
krajinu detstva. Na zaprašených sklách

jak na psej koži pergaménov čítal
svoj rodokmeň.

*Por una ventanita, estrecha como un óbolo
bajo la lengua de un muerto, has visto
el país de la infancia. En los cristales polvorientos,
como en la piel de perro de los pergaminos, leíste
tu árbol genealógico.*

Estos versos hacen explícita la estrecha relación de las escenas líricas del campo con las vivencias infantiles del autor/sujeto lírico, y con el mundo de sus antepasados. Desde este punto de vista, la expresión "país de la infancia" haría referencia a un espacio y un tiempo concretos, vividos por el sujeto. En efecto, el paisaje descrito por Rúfus en este y en otros libros -por ejemplo, en el extenso poema *L'udía v horách*- corresponde a un medio montañoso, donde la tierra agrícola ha sido a duras penas arrancada a la roca y al bosque; es un paisaje de minifundios, con rasgos inequívocamente tradicionales, donde no se hace ninguna referencia al uso de máquinas, y sí a carros, bueyes, guadañas, etc. Por lo que respecta a su localización espacial, el paisaje podría ser -aunque no tiene que serlo- el de las tierras de montaña de Liptov, la región natal del autor; desde el punto de vista temporal, los usos agrícolas son los que Rúfus pudo conocer en su infancia y primera juventud, antes de que fueran condenados a extinguirse por la colectivización del campo posterior a la Segunda Guerra Mundial.

El país de la infancia parece inspirarse, pues, en un medio físico y antropológico real, tal como el autor lo conoció en el tiempo, también real, de su infancia, antes de que se modificase la fisonomía de la tierra

y la relación del hombre con ella. Si esto es cierto, en el momento de su auge (años sesenta y comienzos de los setenta), el ruralismo poético de Rúfus tendría algo de anacrónico y nostálgico. De hecho, hemos visto que, ya entonces, el poeta era consciente del avance imparable del "avión del tiempo". La desintegración del mundo agrario tradicional, un hecho al que el autor atribuye profundas consecuencias existenciales, es uno de los temas centrales de *Zvony*. De manera muy explícita, casi discursiva, aparece planteado en el poema "Políčka v horách" ("Pequeños campos en las montañas"):

Sedliačik z detstva, smršť'ou spočítaný,
čo ostalo z nás?
Povedz, čo sa stalo.

Ostalo málo a ešte menej. Málo:
tieň, vývrat, prsteň zlomený.

A tu sa ešte uchoval.
Tu, pohodený v kamení.
Tu, že je treba príliš veľ'a potu.
A ešte príliš vernosti
deravej biede. Nič pre zákazníka.
Len pre chlapa, čo tichý ako lišaj
í z kameňa vie utíct' štipku múky
a stačí mu.

Posledný pokorí sa
ten, ktorý pozná cenu pokory
i deravý groš chvály.

Do hory
zas ušiel burič. Ale dožit'. Sám.
Roličky. Stuhý na venci.
Pokoj nám.

*Campesinito de la infancia, contado por la ventisca,
¿qué ha quedado de nosotros?
Dime qué ha pasado.*

*Ha quedado poco y menos aún. Poco:
una sombra, un árbol arrancado, un anillo roto.*

*Y aquí se ha conservado todavía.
Aquí, arrojado a las piedras.
Aquí, que hace falta demasiado sudor.
Y también demasiada fidelidad
a la pobreza llena de agujeros. Nada para el cliente.
Sólo para el hombre que en silencio, como una polilla,
hasta de piedras sabe moler una pizca de harina
y le basta.*

*Se humilla el último
quien conoce el valor de la humildad
y el céntimo de la alabanza.*

*A la montaña
huyó otra vez el rebelde. Pero a acabar sus días. Solo.
Pequeños campos. Cintas en la corona.
Paz a nosotros.*

Un tratamiento más concentrado y simbólico del mismo problema lo encontramos en el poema "Čas prázdna" ("El tiempo del vacío"):

Zarastá trávou drevená misa.
Chlieb,
kedysi král'ovský pod svätožiarou hladu,
zostupuje už dolu, do popolníc.
Umiera malý boh.

Na uprázdnený trón
razí si cestu l'avoboček.
Dopredu bruchom, ako pop
Alexandra Bloka.
Smutnýn pohlavím
jak kyvadlom nám odmeriava čas.
Čas prázdna.

*Se cubre de hierba la fuente de madera.
El pan,
antaño regio bajo el nimbo del hambre,
desciende ya muy abajo, a las urnas de cenizas.
Muere un pequeño dios.*

*Hacia el trono vacío
se abre camino un bastardo.
El vientre hacia adelante, como el pope
de Alexandr Blok.
Con el triste sexo,*

como con un péndulo, nos mide el tiempo.

El tiempo del vacío.

Ambos poemas hacen referencia a un proceso histórico objetivo: la desaparición del modo de vida tradicional campesino. Este hecho tiene implicaciones emotivas para el autor/sujeto lírico, como indica la primera estrofa de "Políčka v horách": la identificación del yo lírico con el "campesinito de la infancia" convierte el proceso histórico en una pérdida personal del país de la infancia, que queda reducido, en última instancia, a un recuerdo en la mente de aquél

No obstante, estas motivaciones objetivas y subjetivas del país de la infancia no pueden ocultar los evidentes rasgos arquetípicos de éste. Por una parte, la figura del labrador en Rúfus coincide en bastantes puntos con el "tipo campesino", uno de los dos arquetipos humanos estudiados por František Miko en la prosa eslovaca (el otro es el "tipo pastoril"). Los rasgos coincidentes son la entrega absoluta y constante al trabajo, el sometimiento a las leyes naturales, la integración en el colectivo social, el amor por la estabilidad y la regularidad de los fenómenos, etc; por el contrario, el campesino rufusiano no es materialista ni utilitarista⁴⁸.

Por otra parte, el país de la infancia en Rúfus constituye el polo positivo de una oposición estructural de carácter arquetípico, cuyo polo negativo es la sociedad actual, urbana, industrial y consumista. En los poemas citados, el polo negativo aparece sin desarrollar, tan sólo en forma de breves alusiones: la palabra "cliente" en "Políčka v horách", el "vientre hacia delante" y el "triste sexo" en "Čas prázdna". Sin embargo, no es difícil establecer sus cualidades, por contraste con las

⁴⁸F. Miko, "Etnografické momenty v literárnom diele", *Slovenské pohľady*, 1967, 1, p. 110 y ss.

generosamente enumeradas del país de la infancia. Un posible desarrollo de la oposición sería el siguiente:

país de la infancia	sociedad actual
campo	ciudad
producción	consumo
trabajo	placer
pobreza	abundancia
dignidad	degradación
...	...

A cada uno de estos dos mundos arquetípicos corresponde un arquetipo humano: al país de la infancia, el labrador; a la sociedad actual, el cliente. Esta oposición es de suma importancia en toda la obra poética y ensayística de Rúfus y, en el caso concreto de *Zvony* (de donde proceden todos los ejemplos citados), constituye el eje ideológico central en torno al cual se construye todo el libro.

Esto, naturalmente, tiene su reflejo concreto en el plano de la expresión: el citado poema "Čas prázdna" es un ejemplo excelente de la relevancia de la selección léxica en Rúfus. Encontramos aquí el procedimiento, ya mencionado al analizar sus imágenes poéticas, que consiste en transponer elementos semánticos de esferas elevadas - consideradas como tales por su espiritualidad, su arcaísmo o su carácter heroico- a una realidad humilde (en este caso el pan), como medio de acentuar su importancia.

La oposición entre el país de la infancia y el mundo actual no es sólo una oposición entre dos sociedades: también lo es entre dos edades del sujeto, la infancia y la madurez; podemos comparar, a este

respecto, los poemas que citamos en 4.4. como representativos del tema de la infancia. Hablando en términos más generales, se trata de la oposición entre el ideal y la realidad. En "Krajina detstva", la imposibilidad de poner el pie en el país de la infancia -esto es, de regresar a la propia infancia, arropada por las certidumbres de la sociedad agraria tradicional- no sólo se debe al paso del tiempo y a sus efectos irreversibles en la personalidad y en el entorno del hombre, sino también al carácter ideal de ese país, soñado en la mente del autor/sujeto lírico. En este sentido, el país de la infancia es tanto una referencia utópica como un recuerdo. Este parece ser el significado de los versos: "Y de momento es un altar. Sólo un altar. (...) // Aquí la piedra no es piedra, / es una idea. Así que párate un poco. // Y luego vete y vive".

El poeta, desde luego, es consciente de lo problemático de su visión del mundo. En una entrevista muy conocida, responde de este modo a una pregunta sobre el tema:

- ¿Cómo ves ahora esa aldea? ¿O, más exactamente, qué resultado sacas de la confrontación entre la aldea de tus años infantiles y juveniles y el Liptov de hoy en día?

- ¿Qué resultado puede dar la confrontación de una visión con la realidad? ¿0:0? ¿La visión es más hermosa, pero no es; la realidad es menos hermosa, pero es?⁴⁹

⁴⁹Rúfus, *O literatúre*, p. 178.

El conflicto entre el sueño (el ideal) y la realidad, aunque sin alusión explícita al país de la infancia, es también el tema del segundo poema titulado "Zvony"⁵⁰:

Budievajú ma zo sna zvony.

Prisnije sa mi krajina.

Celá sa chveje. Ako biela lod'

kíže sa po nej z vlny na vlnu

svetlo. To hl'adané.

Otvorím oči. Vidím tol'ko tmy,

že sa mi do nich slzy nahrnú.

Usínam tak.

Suelen despertarme las campanas.

Sueño un país.

Todo se estremece. Como un barco blanco

se desliza por él de ola en ola

una luz. La buscada.

Abro los ojos. Veo tanta oscuridad

que se me llenan de lágrimas.

Así me duermo.

⁵⁰cfr. el análisis que hace Mikula de este poema (Mikula, op. cit., pp. 136-138).

La oposición entre el presente y el pasado, y la idealización de éste último, se extiende al arte en el poema "Michelangelo":

Ty si vedel,
kto nosí krásu na krst.
My už nie.

My nevieme, my iba poznáme.

(...)

A krásu, ktorá tykala si s bohom,
sama sebe dnes rozpráva
zmätené, čudné veci.

Tú sabías

quién lleva a bautizar la belleza.

Nosotros ya no.

Nosotros no sabemos, tan sólo conocemos.

(...)

*Y la belleza, que con Dios se tuteaba,
hoy se cuenta a sí misma
cosas confusas, extrañas.*

Aquí el polo positivo es el arte del pasado, y el negativo el arte actual:

Miguel Ángel

artistas actuales

sabiduría

conocimientos

diálogo con Dios

monólogo sin sentido

En "Dejiny piesne" ("Historia de la canción") vemos que también la poesía tuvo su "edad de oro", cuando formaba parte del continuo de la naturaleza y de la vida:

Hej, na počiatku bola pieseň.
A akoby ju nespievala bytosť,
ale sám živel.
Rachot skál,
hvizd vetra, šplechot vôd a šelest' trávy,
či mäkký praskot pluhu, ktorý oral.

V celistvom kruhu vôkol jeho hlavy
v ňom všetko nemé spievalo svoj chorál
a človek mu len hrdlo požičal.
A srdce do taktu,
kladívko prečudesné.

Potom však osamel
a opustil ten kruh.
A potom jeho opustili piesne.

*Sí, en el principio fue la canción.
Y como si no la cantara un ser,
sino el propio elemento.
El estruendo de las rocas,
el silbido del viento, el chapoteo de las aguas y el rumor de la
hierba,
o el blando crujido del arado que araba.*

*En un círculo íntegro en torno a su cabeza,
dentro de él todo lo mudo cantaba su coral,
y el hombre sólo le prestaba su garganta.
Y el corazón al compás,
extrañísimo martillo.*

*Pero después se quedó solo
y abandonó ese círculo.
Y luego a él lo abandonaron las canciones.*

Lo que hemos visto hasta ahora podemos resumirlo en dos puntos:

a) El tema del tiempo, con sus consecuencias individuales e histórico-sociales, tiene una gran importancia en la poesía de Růfus.

b) El autor divide el tiempo en dos ciclos arquetípicamente contrapuestos. El primero es un ciclo de pureza, de plenitud y de unidad del ser humano con la tierra. En su aspecto individual, este ciclo *corresponde a la infancia; en su aspecto histórico, a la sociedad campesina tradicional, cuyos orígenes sitúa el poeta -de modo históricamente inexacto o, mejor, arquetípico- "na počiatku", es decir, en el principio de la humanidad. El segundo ciclo es de decadencia, desarraigo y disgregación del ser; en su aspecto individual, corresponde a la madurez; en su aspecto histórico, coincide con la sociedad urbana, tecnológica y consumista que ha ido desplazando a la Europa rural a lo largo del último medio siglo.*

Esta oposición básica ya ha sido señalada de modo muy conciso por Andrej Červeňák: "en su obra [la de Růfus] van a predominar unas veces los elementos y visiones del mundo y del hombre armonizadoras, aldeanas, pantésticas, cosmogónicas; otras veces, las disarmónicas,

urbanas, apocalípticas"⁵¹. Aún más abreviadamente, Milan Hamada escribe: "la tensión básica en la poesía de Rúfus es la tensión entre el mundo pétreo, inhóspito, de la civilización actual y la patria"⁵².

Se nos plantea aquí el problema de cuál puede ser el sentido de esta esquematización del tiempo (y del espacio: campo-ciudad) en un autor contemporáneo que no ignora ni elude la complejidad de los fenómenos existenciales e históricos. Nos han parecido aquí esclarecedoras las observaciones de Mircea Eliade a propósito de la visión de la historia en las sociedades tradicionales (bajo la denominación de tradicionales este autor recoge no sólo las sociedades primitivas, sino también la cultura agraria europea de la que Rúfus da testimonio en su obra):

Al estudiar esas sociedades tradicionales, un rasgo nos ha llamado principalmente la atención: su rebelión contra el tiempo concreto, histórico; su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Tiempo Magno. El sentido y la función de lo que hemos llamado «arquetipos y repetición» sólo se nos revelaron cuando comprendimos la voluntad de sus sociedades de rechazar el tiempo concreto, su hostilidad a toda tentativa de «historia» autónoma, es decir, de historia sin regulación arquetípica. Este rechazo, esta oposición, no son simplemente (...) el efecto de las tendencias conservadoras de las sociedades primitivas. A nuestro parecer, estamos autorizados a ver en ese menosprecio de la historia, es decir, de

⁵¹A. Červeňák, "Na úvod". En: VV.AA, *Život a dielo Milana Rúfusa*, p. 6.

⁵²M. Hamada, *Sizyfovský údel*, p. 107.

los acontecimientos sin modelo transhistórico, y en ese rechazo del tiempo profano, continuo, cierta valoración metafísica de la existencia humana⁵³.

Creemos que esta "valoración metafísica de la existencia humana" es una explicación verosímil de la doble visión del tiempo que encontramos en la lírica rufusiana: por una parte, la reflexión sobre los efectos del tiempo en el hombre y en la sociedad implica la asunción del carácter lineal e irreversible de aquél; por otra parte, la regulación arquetípica del tiempo apunta a una concepción cíclica, a una nostalgia del tiempo anterior, a un deseo de retornar a los orígenes, al mundo espiritualmente puro de la "edad de oro", tanto personal como de la humanidad. El carácter mítico de este mundo se deduce de la insistencia con que varios de los poemas citados ("Zvony detstva", "Deti", "Michelangelo", "Dejiny piesne") aluden a la unidad del niño o del hombre antiguo con la naturaleza, a su participación de un misterio y un conocimiento hoy perdidos.

La dolorosa consciencia del paso del tiempo y la recreación de un pasado mítico (o, al menos, idealizado) actúan, pues, simultáneamente en la poesía de Rúfus. En su visión del mundo coexisten un tiempo lineal, terrenal, y un tiempo cíclico, trascendente. Tal vez Vincent Šabík se refiere a esto cuando, a propósito de sus ensayos, escribe: "Rúfus ve al hombre, su existencia terrenal, entre el tiempo y la eternidad"⁵⁴.

⁵³M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, pp. 9-10.

⁵⁴V. Šabík, "Rúfusove odkazy l'ud'om". En: Milan Rúfus, *Epištoly staré i nové*, pp. 173-181.

Es importante insistir en que los dos ciclos mencionados son arquetípicos no sólo en un sentido general, sino también en un nivel estrictamente literario. Coinciden aproximadamente con los sistemas de arquetipos literarios que Frye denomina "analogía de la inocencia" y "analogía de la experiencia"⁵⁵. En efecto, si analizamos los poemas rurales y de la infancia tan abundantes en Rúfus, comprobaremos que cumplen varios de los rasgos enumerados por el teórico canadiense como típicos de la analogía de la inocencia: su "espíritu rural y pastoril", la insistencia en la pureza -cuando no directamente en la castidad-, las imágenes de animales domésticos -caracterizados por su fidelidad y mansedumbre- o los símbolos recurrentes de la fuente y del arroyo (agua que fluye). Sin olvidar el propio animismo rufusiano: "El mundo inocente no está del todo vivo, como el apocalíptico [entiéndase celestial], ni muerto en su mayor parte, como el nuestro: es un mundo animista, poblado de espíritus elementales"⁵⁶.

No obstante, la realidad de la poesía de Rúfus no es tan perfectamente esquemática. Es cierto que, en su cosmovisión poética, *el mundo campesino está más cerca de la inocencia que el consumista*, pero, con todo, no es un mundo de total inocencia. La dicotomía entre inocencia y experiencia es más exacta en lo que respecta a la esfera individual (contraste entre infancia y madurez) que en lo que se refiere a la esfera colectiva, social o histórica. De hecho, en su obra lo pastoril tiene un papel modesto en comparación con el durísimo trabajo del campo, impuesto al hombre por un destino que parece no tener en cuenta sus sufrimientos. Esta idea corresponde más bien a la analogía de la experiencia, donde "los jardines ceden su puesto a las fincas y a

⁵⁵Frye, op. cit., p. 200 y ss.

⁵⁶ibíd., p. 203.

la penosa faena del hombre con la azada, del campesino o del desbrozador de matojos"⁵⁷. Las imágenes del "cielo bajo" y del "cielo pesado", habituales en Rúfus, se relacionan también con esta concepción del destino.

No obstante, a cambio de estos sufrimientos y de la amenaza constante del hambre, el trabajo campesino, tal como nos lo muestra Rúfus, *ofrecía una pureza, una belleza y un sentimiento de pertenencia al universo inconcebibles en nuestro modo de vida urbano, auténtico mundo de la experiencia. Este pensamiento devuelve el campo a la inocencia, y la tierra, regada con el sudor de los campesinos, vuelve a ser un jardín, como en el poema titulado "A to je pravda" ("Y es verdad")*:

I bolo návštev za jeden život.

Bolo:

bol hlad a sučka-smrt'

a za ohradou bieda

prestupovala, čakávala v skrýši,

kedy sa kto zas pomýli

a vypije si o pohárik viacej

z tragédie,

a v noci pod dlážkou

hryzkala starost' ticho ako myši.

Však pýtaj sa ich:

Kto k vám chodieval?

⁵⁷ibíd., p. 206.

Tu v Čase, keď im dych už odtrháva z vety,
prikryjúc všetko zlé,
tak povedia:
Chodievala k nám zem a nosila nám kvety.

A to je pravda.

Hubo muchas visitas para una sola vida.

Hubo:

*estuvieron el hambre y la perra-muerte,
y detrás del cercado la miseria
daba pasos en el sitio, esperaba en su escondrijo
quién sería el próximo en confundirse
y en beber un vaso más
de tragedia,
y de noche, bajo el piso,
la preocupación roía en silencio, como los ratones.*

Pero pregúntales:

¿Quién iba a visitaros?

*Entonces, cuando ya el aliento les quita el pan de la frase,
tapando todo lo malo,*

dirán así:

Venía a vernos la tierra y nos traía flores.

Y es verdad.

Además de la visión nostálgica, idealizada o mítica del pasado, el tiempo cíclico tiene en Rúfus otra importante manifestación. Los motivos recurrentes de las labores agrícolas (especialmente la arada y la siega) evidencian una predilección del poeta por los fenómenos cíclicos de la naturaleza y de la vida. El trabajo del campesino, repetido cada año, no es sólo una versión "plebeya" del mito de Sísifo; expresa también la necesidad de una periódica regeneración espiritual a través del trabajo. Éste adquiere el valor ritual de un retorno a los orígenes míticos, de una renovada comunión con la tierra. Un buen ejemplo de esto es el poema "Koscove raňajky" ("El desayuno del segador"):

Ó, jedlá král'ov,
ohrievané
na l'udskej krvi ako na kozúbku.

Hlbokou trávou nosili ich,
hlbokou trávou.
Sväté telo žien
hrialo ich cestou.
Voniavali ním
jak vanilkou a šafránom.

Prijímal si, nie jedol.
Celá zem
bývala pri tom.

Dolu v údolí
kohútik hulákal,
ked' ako smiešny vít'az

stál,
rozkročený nad ránom.

*Oh, alimentos de reyes,
calentados
en la sangre humana como en la lumbre.*

*Por la hierba profunda los llevaban,
por la hierba profunda.
El santo cuerpo de las mujeres
los calentaba por el camino.
Olían a él
como a vainilla y azafrán.*

*Comulgabas, no comías.
Toda la tierra
estaba presente.*

*Abajo, en el valle,
chillaba un gallito
cuando, igual que un risible vencedor,
se erguía
con la mañana a sus pies.*

Encontramos aquí una sacralización de realidades tan cotidianas como el trabajo físico, el cuerpo de las mujeres o la nutrición. No podemos dejar de citar otra vez a Eliade:

Pasaremos ahora a los actos humanos, naturalmente a los que no dependen del puro automatismo; su significación, su valor, no están vinculados a su magnitud física bruta, sino a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplar mítico. La nutrición no es una simple operación fisiológica; renueva una comunión⁵⁸.

Un detalle importante del mencionado poema, común a gran parte de la lírica campesina de Rúfus, es el uso de verbos imperfectivos en pretérito. Este tiempo verbal -que, entre otras funciones, indica una acción realizada de forma habitual en el pasado- proporciona al texto cierta extensión épica. Junto con la nota arcaica del primer verso -"Ó, jedlá král'ov" ("Oh, alimentos de reyes")-, parece remitirnos a un tiempo mítico (como si la acción del poema transcurriera *in illo tempore*), a la par que nos sugiere que ese tiempo ya pasó. Una vez más la visión arquetípica de la historia coexiste con la consciencia de su irreversibilidad. Es difícil precisar hasta qué punto ésta última se encuentra reflejada en la representación final del gallo como "smiešny vít'az" ("risible vencedor"). Este oxímoron, tan rufusiano, pone un sorprendente contrapunto, casi humorístico, a la atmósfera solemne y ritual del resto del poema, que ha tenido su clímax en la estrofa inmediatamente anterior.

⁵⁸Eliade, op. cit., p. 15.

7. LA IMAGINACIÓN DE LA MATERIA EN RÚFUS

Hay un aspecto de la poesía de Rúfus que, hasta donde conocemos, no ha sido nunca estudiado. Se trata de la *imaginación material*, que Gaston Bachelard, en sus célebres libros 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*⁵⁹.

El autor francés opina que "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

⁵⁹Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 7.

conoce"⁶⁰. No vamos aquí a valorar la exactitud teórica de estos planteamientos -esa labor corresponde a los psicólogos-, 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"⁶¹. La aparición de estas imágenes es tan regular que nos permite trazar unas coordenadas simbólicas profundas que estructuran -junto con otros niveles de simbolismo- el universo poético del autor.

Queremos insistir en que consideramos la imaginación material como uno más de los aspectos de la imaginación poética en Rúfus, un nivel no excluyente, sino complementario a otros que ya hemos analizado; por ello nos ha parecido particularmente interesante. Las imágenes materiales son tal vez las que mejor ilustran un rasgo característico de la poética rufusiana -y, en general, del tipo de poesía que podemos llamar "simbolista" en sentido amplio-: la existencia en la imagen de múltiples niveles semánticos, que enriquecen el texto y reafirman su autonomía con respecto a la realidad externa.

⁶⁰ibíd., p. 8.

⁶¹ibíd.

7.1. Las imágenes de la arcilla herida.

En la poesía de Rúfus hay una imagen asombrosamente recurrente que nosotros denominaremos "imagen de la arcilla herida". En realidad, 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 algunas otras variantes. Todas ellas tienen en común varios rasgos fundamentales:

a) La insistencia en la materia (designada a menudo como *hlina*, la arcilla) y/o en su consistencia.

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

c) La ambivalencia valorativa: la misma imagen puede aparecer vinculada al sufrimiento o a 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"⁶². Antes

⁶²Bachelard, *La tierra y los ensueños de la libertad*, p. 82.

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 "Kórejské koledy" ("Villancicos de Corea"):

Rozprávaj, preboha, keď krv sa leskne v ranách
jak voda v šľapajach, kde byvol prešiel hlinou,
čo mlčí tvoja tvár?

*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?*

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

Chodníky stád. Mučeníci lásky
s tvárou tak pod'obanou.
V drobných kadlubách
po kopýtku sa leskne smutná voda.
Ako vždy, ako vždy, keď niekto príliš t'ažký
prejde nami a vyrazí z nás plač.

Plač planej túžby, psie víno do odliatku
pamäti. Ó, plač za všetkým,

čomu sme ako cesta odovzdaní
vedeli sme nohy pobožkat'.

*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
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.⁶³*

En principio, podríamos pensar que la imagen de las huellas en el barro tiene un origen puramente visual. Sin embargo, los dos poemas citados establecen una analogía entre la arcilla y la carne humana - entendida ésta como representación sinécdoquica del hombre: la materia por el ser íntegro- que difícilmente lograremos explicar por un parecido visual. Creemos no equivocarnos al afirmar que la semejanza imaginaria entre el barro y la carne es de tipo material. Esta tesis se ve apoyada por un ejemplo literario recogido por Bachelard, un pasaje en prosa de Fernand Lequenne donde aparece una imagen similar a la que

⁶³Salvando la distancia de dos personalidades tan diferentes, es imposible omitir aquí los versos de Luis Cernuda, teñidos a su vez de imaginación material: "Yo, que no soy piedra, sino camino / Que cruzan al pasar los pies desnudos, / Muero de amor por todos ellos (...)" .

estamos estudiando. Reproducimos aquí el fragmento con el esclarecedor comentario del filósofo:

«A las platanarias les gusta, última carne terrestre, el suelo incierto y móvil y yo siento bajo los pies descalzos sus rizomas de grandes nudos, como músculos que se hinchan en aquella carne». ¿Cómo expresar mejor que la tierra es una carne y que responde músculo por músculo al ser humano que asocia la naturaleza a su propia vida?⁶⁴

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

Marcová rosa ako špongia
z nej pozotiera haky-baky kolies,
sedliacke písma trasl'avé.

Hlina je múdra, vie jeho abecedu.
Ako pes verné, žlté oči má.
Ked' z rána po nej čerstvé kone vedú,
ich kopytá jak dcérky objíma.

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

⁶⁴Bachelard, *La tierra y los ensueños de la libertad*, p. 150.

*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 cascos.*

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 se asocia también con el sufrimiento: en el poema "Cesta" ("Camino"), que ya hemos analizado prosódicamente, 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: "Comprendo tu reproche. // Todo se graba en la memoria de la tierra / y no hay lugar para lo poco profundo."

En otro poema con idéntico título aparece una variante de la misma imagen del camino-herida, pero aquí sin referencia explícita a las huellas del carro:

Padá to z matky na syna.
Zas ako bičom
cestičkou plieska
krajina.

Prilipne ním i na tebe.
Jak pečie svoju
úrodu v hnedej
pahrebe.

Nie úder, ale volanie.
I po láske však
na tele jazva
ostane.

*Cae de la madre al hijo.
Otra vez el paisaje
restalla como un látigo
el camino.*

*Con él también se pega a ti.
Mientras asa su
cosecha en las pardas
brasas.*

*No golpe, sino llamada.
Pero hasta del amor
queda en el cuerpo
cicatriz.*

Las roderas también pueden representar el resultado positivo del esfuerzo humano, como en el ya comentado "Brzdy" ("Frenos") o en el poema alegórico "Sú cesty" ("Hay caminos"), dedicado al autor comunista Laco Novomeský, encarcelado injustamente por sus compañeros de partido en la época de los procesos estalinistas:

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 d'alej ide pešo.
Nelačný chvály, vlažný k výplate.

A kol'aj,
kol'aj vrytá do zeme,
mu povie, čo má vyhraté.

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

*Entonces el hombre
sube encima
y en lado contrario
carga el peso de todo lo que es.
En ese momento ofrece
todo lo que tiene después del nombre.
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.*

En ejemplos como este es el hombre -o su carro- quien inflige al camino de tierra una herida involuntaria; por ello en "Brzdy" le pide perdón: "Como un tatuaje arrastra el carril tras de sí. // Y pobre del camino... Perdona, caminito. / Pero su ira es nuestra bendición."

3) También los surcos del arado pueden aparecer como heridas en la arcilla. Así lo vemos en "Pred žatvou" ("Antes de la siega"):

*Akoby ešte v obväzoch
zdlhavo hojila sa
z jarných rán po pluhu,
nenáhli krajina a mlčí.*

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

O en este otro poema, "Jesenný pluh" ("Arado de otoño"):

*«Čo bolo, zabudni.
A sebe tvárou v tvár
mysli, čo bude. Nevyžiješ
zo spomienky, tým menej zo slávy.»*

hovorí pluh a hnedo krvaví
jesenný plášt', jak vyzlieka ho zemi.

«Olvida lo que hubo.

*Y, cara a cara contigo,
piensa en lo que habrá. No puedes vivir
del recuerdo, menos aún de la gloria».*

*dice el arado, y pardamente sangra
el abrigo otoñal que le quita a la tierra.*

Aquí, como en los últimos ejemplos 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 consecuencia involuntaria de su lucha por la supervivencia.

Pero la imagen de los surcos también se aplica al ser humano; en "Sen" ("Sueño") leemos: "Tá tvoja podoba, neláskou oraná" ("Tu apariencia, arada por el desamor"). El hombre trabajado por el tiempo como la tierra por el arado está asimismo implícito en estos versos de "List jednej žene" ("Carta a una mujer"): "Čas ako oráč ostrím pluhu / už kyprí nádej storakú" ("El tiempo, como un labrador con el filo del arado, / ya esponja la multiforme esperanza").

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

a) Cualquier marca en la tierra (en la arcilla) puede ser designada metafóricamente como una herida, y viceversa: el dolor humano puede ser representado por alguna variante de la imagen de la arcilla herida.

b) En las imágenes de la arcilla herida el hombre cumple dos funciones diferentes: o bien sujeto paciente (un cuerpo que sufre, representado metafóricamente por la arcilla), o bien sujeto activo que, en la realización de su trabajo (producir los alimentos o transportarlos), deja marcas o "heridas" en 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 de que se ha amado-, y de forma francamente positiva cuando el ser humano es sujeto activo.

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).

7.2. El hombre modelable. La pasta vital. La dialéctica de lo duro y lo blando.

Hemos visto la ambigua relación del ser humano con las imágenes de la arcilla herida. En muchos de los casos, él mismo es metafóricamente representado por la arcilla con huellas impresas. En realidad, esta identificación es recíproca: en algunos poemas de corte más descriptivo, es la arcilla la que, sin dejar de ser lo que es, recibe rasgos humanos. Al parecer, ambos procesos -la representación del hombre a través de imágenes materiales, y el animismo que concede vida a la materia inerte- son complementarios. Viliam Marčok parece haber percibido esta continuidad entre hombre y materia cuando escribe, a propósito de *Hora*, que en este libro 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"⁶⁵.

En cualquier caso, es difícil sostener que la relación entre hombre y arcilla se base en una semejanza visual. Por el contrario, llama la atención el hecho de que todos los ejemplos de esta imagen subrayen, de un modo u otro, la cualidad *material* más relevante de la arcilla: su consistencia blanda y plástica. Así lo deducimos de la propia elección de la palabra *hlina* (arcilla), que en la mayoría de los casos sustituye a la más general *zem* (tierra); así lo deducimos también de la insistencia en el detalle de las huellas impresas.

⁶⁵Marčok, op. cit., p. 82.

Ahora bien, si en la imaginación poética de Rúfus la arcilla y el hombre son intercambiables, esto significa que el hombre - metafóricamente hablando- tiene las mismas cualidades materiales de la arcilla; participa de su blanda consistencia, de su plasticidad y de su capacidad para recibir y conservar huellas (es decir, marcas físicas o psíquicas producidas por la vida). En la poesía de Rúfus, y desde el punto de vista de la imaginación, el hombre es arcilla; esto significa que es tan vulnerable y modelable como ella.

El carácter blando y modelable del ser humano lo podemos ver más claramente en los poemas donde se expresa sin ayuda de imágenes de la tierra. Por ejemplo, en el comienzo de "Vrásky" ("Arrugas"):

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

*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.*

O en este fragmento de "Údel" ("Destino"):

Tak ovíja sa telo,
prilieha. Ako podkovu
nás ohýbajú na mieru
neuchopitel'ného.

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

O, también, en los primeros versos de "Čas a zrkadlo" ("El tiempo y el espejo"):

*Má namierené dolu. Padá na nás.
Do mäsa vtláča l'ahkú topánku.*

*Apunta hacia abajo. Cae sobre nosotros.
Hunde en la carne una bota ligera.*

En todos estos ejemplos el hombre es representado como una materia plástica, cuya esencia parece consistir 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:

*Do detského tielka, poddajného a mäkkého ako vosk,
odtláčajú sa prvotné zážitky tak dlho, že všetko, čo príde po
nich, premieta sa už na ich pozadí.*

*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.*⁶⁶

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 "Človek" ("Hombre"):

Tak ničomu už neverí, že verí,
že rozdiel medzi životom a smrťou
je iba rozdiel v remesle.

Že život mäkko modeluje v hline,
zatiaľ čo smrť je rezbár.

*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.*

En los poemas citados podemos comprobar que las propiedades de esta *pasta vital* reciben una valoración ambivalente: la misma

⁶⁶Rúfus, *O literatúre*, p. 185.

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 ambigüedad de las imágenes materiales del hombre modelable, ambigüedad que parece derivar de 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 (cfr. *Óda na radost'*).

Desde luego, la imagen del hombre como pasta modelable no es una invención ex nihilo de Rúfus. 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 así el hombre ser animado" (Gén 2,7)⁶⁷. 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; así, Jayyam escribe: "el tiempo, ese alfarero, la delicada copa / modeló para luego devolvérsela

⁶⁷*Sagrada Biblia*, versión de E. Nácar y A. Colunga. Sin embargo, la edición crítica de F. Cantera y M. Iglesias (Barcelona, Salvat Editores, 1980) traduce: "Entonces formó Yahveh 'Ĕlohim al hombre ('adam) del polvo del suelo ('adamah)".

al suelo"⁶⁸. Y los ejemplos de la literatura moderna serían innumerables.

Resulta imposible discernir cuál de estos dos factores ha jugado un papel más decisivo en la elección de la imagen por parte de Rúfus: si la convención cultural o la propia imaginación ensoñadora. Sin embargo, e independientemente del origen de su inspiración, lo que aquí nos interesa es que todas estas imágenes de la pasta vital son inequívocamente materiales. Como material es la explicación que da Cirlot del simbolismo emblemático del barro:

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.⁶⁹

Por otra parte, como hemos visto en el fragmento citado de "Človek", 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 tiene una motivación realista: la que se deriva del contraste entre la tierra cultivable y la piedra improductiva. Así lo encontramos en el poema "Muž v poli" ("Hombre en el campo"):

Že predel medzi kameňom a hlinou

⁶⁸Omar Jayyam, *Robaiyyat*, p. 99.

⁶⁹Cirlot, *op. cit.*, p. 98.

je čiara života. Je čiara,
ktorá sa kreslí do mužových dlaní.
A ktorú práve t'ahá svojím pluhom.

A teda medzou chráni holú prst'.
Aby sa na ňu nezatúlal
kameň, čo po ňom občas hodí smrť'.

*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.*

Sin embargo, incluso en un texto de apariencia tan realista encontramos un 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 une al hombre con la arcilla, los revela como hechos de una misma materia, de una misma pasta vital; la imagen material refuerza aquí los rasgos rituales de la escena descrita, haciendo más perfecta la comunión del hombre con la tierra.

El caso de la madera es más complejo. En el poema "Rodisko" ("Tierra natal"), esta materia, contrapuesta a la arcilla como en "Človek", se asocia mesiánicamente al dolor:

Ako oslík do Jeruzalema

tak ho nesie sivá krajina

mlčanlivo k drevenému krížu,
iba kde-tu hodiac ratolest'.

A on tam, kde hlíny ruku lížu,
zad'akuje jej i za bolest'.

*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.*

No obstante, la madera parece contener en sí toda la ambivalencia de la vida; es a un tiempo cuna, cruz y féretro. En *L'udia v horách* leemos: "Oblúk sa uzaviera. / Drevený oblúk kolísky a kríža" ("El arco se cierra. / El arco de madera de la cuna y la cruz"). Con respecto al simbolismo de la madera, queremos llamar la atención sobre el poema "Zimný strom" ("Árbol en invierno"), en el que ningún estudioso parece haber reparado hasta ahora:

Nahý a urazený,
akoby práve na popravu kráčal,
stojí
a všetko púšť'a pomimo.

Vietor i dážd'.

Jak voda po perí
kížu sa po ňom dni a neotvorí
nikomu dvere mĺkvy 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 mĺčky sediaceho.

*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.*

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 líber". Sin despreciar los valores visuales de esta metáfora, una vez más nos encontramos con 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"⁷⁰. En efecto, el poema de Rúfus transmite, en la austeridad de sus imágenes, una sensación de sólida serenidad.

Para una posible interpretación de "Zimný strom", recordemos que este poema -perteneciente al ciclo inacabado *V zemi nikoho*- fue escrito en el largo período de silencio que Rúfus se autoimpuso entre la publicación de su debut (1956) y la de su segundo libro (1968). Es

⁷⁰Bachelard, *La tierra y los ensueños de la libertad*, p. 84.

inevitable no reparar en 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 creativa y vital del poeta en aquellos años; es posible que la asociación de la naturaleza invernal con su propia vida haya surgido de manera más espontánea, no del todo consciente.

7.3. El reblandecimiento de lo duro y el endurecimiento de lo blando.

El ambiguo simbolismo de la madera que acabamos de ver no es más que un ejemplo de un rasgo típico de la imaginación material de Rúfus: en su obra, la dialéctica entre lo duro y lo blando parece ser inestable. En algunas imágenes animistas nos encontramos con una tendencia a reblandecer -y, por tanto, a animar- las materias duras e inanimadas. Un buen ejemplo de esto es el comienzo de "Obloha nad lesom" ("Cielo sobre el bosque"):

Studnička belasá,
kam chodievajú smreky.
A hlava pri hlave
jak ovečky t'a pijú.

*Azul fuentecilla
donde van los abetos.
Y, juntas las cabezas,
como ovejas te beben.*

Los abetos que se elevan hacia el cielo son aquí comparados con ovejas que se inclinan sobre el agua, sin que podamos atribuir la 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 al trabajo del hombre. Resulta significativo que en el poema "Sená" ("Henos"), la tierra sea metafóricamente representada por una oveja que se deja esquilarse mansamente.

Los versos citados son, además, una muestra de la no exclusividad de la imaginación material: encontramos en ellos también un simbolismo de la forma, que suaviza la silueta de los alargados y puntiagudos abetos transformándolos en ovejas redondeadas. Por último, hay asimismo un simbolismo espacial de la verticalidad.

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

Ešte aj zvon
vie, čo sú mozole.

Ach, jazvy zvonov, srdcom vytlčené:
prijat' úder a pod ním vydat' tón.

(...)

Kto hnetie nás,
ten vie, čo nevie veža
a zvony v nej: že nie sme ako ony.

Že l'udské srdce nemie byt' zo železa.
Pretože nielen udiera.
Aj zvoní.

*Hasta la campana
sabe qué son los callos.*

*Ah, cicatrices de las campanas, talladas por el badajo:
recibir un 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.*

El metal herido se nos muestra aquí como una transición hacia la verdadera blandura, la del ser humano. Una vez más tenemos aquí la imagen del hombre modelado por un amasador -llámese Dios o el destino-, y una exaltación del carácter blando del ser, a la que no es ajena 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 "Žena" ("Mujer") leemos: "Dni idú, tvrdne chlieb. Pribúda samoty" ("Los días pasan, el pan se endurece. La soledad aumenta"). Y en "Za starou mamou" ("En

casa de la abuela"): "Umrela stareňka. Na stole tvrđne chlieb" ("Ha muerto la anciana. En la mesa el pan se endurece"). El pan duro es también la imagen central del poema "Prísny chlieb" ("Pan severo"), que ya hemos mencionado más arriba. En todos estos casos, el endurecimiento de la pasta vital se relaciona claramente con el sufrimiento, el desamor y la muerte.

7.4. La imaginación de la consistencia en dos poemas de Růfus.

El poema "Ovos" ("Avena") es uno de los más comentados -y de los más valorados- por los autores que se han ocupado de la obra de Růfus. El análisis más profundo de su estructura semántica nos lo ha dejado el profesor Ján Števček, quien, además de ser el mayor experto en prosa eslovaca, se ocupaba ocasionalmente de la poesía. Pero, en nuestra opinión, su breve y denso análisis de "Ovos"⁷¹, no obstante su lucidez, es bastante selectivo, y no agota todas 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:

I kameniu je občas do spevu
a vymýšl'a si:
porodilo šaša,
veselý chlebík.

Ako hrkálky
z bláznovej čiapky
zvonja jeho kvety.

⁷¹Števček, op. cit., pp. 313-323.

A štíhle zrno v tuhej košiel'ke
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'.

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

*Como los cascabeles
del gorro de un 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.

Števíček señaló con mucho acierto la idea central de "Ovos": el estado de carencia material como condición indispensable de la creación artística; pensamiento muy rufusiano, aquí representado -y tal vez sugerido al poeta- 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 / (...). 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 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 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 es parcialmente coincidente con la que -ciertamente desde otro punto de vista- 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"⁷². El conflicto entre la imaginación y la cultura explicaría también por qué "en el poema la concepción carnavalesca se aplica a la «vida» de la

⁷²Mikula, op. cit., p. 63.

avena; la realidad humana sólo la toca en sentido figurado, y éste ya es serio"⁷³.

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

Po strmých schodoch do neba
stúpajú matky. Jednou rukou v chlebe,
druhou vždy pripal'ujú sviečočku
pod nosom najmladšieho.

*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.*

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

⁷³ibíd.

importancia"⁷⁴. Estamos de acuerdo con Mikula en lo que se refiere a la alta valoración del pan en Rúfus y, en general, en la cultura; sin embargo, nada nos permite suponer que el poeta -de cuya postura, consciente o no, ante la realidad se trata en este caso- 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. A nuestro juicio, estos ejemplos de metonimia pueden estar relacionados con cierta inclinación profética del autor, que busca en el presente el germen de hechos futuros (cfr. el poema "Rožtáčanie l'anu").

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 "Ovos", 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.

⁷⁴ibíd., p. 58.

7.5. El hombre activo. Las imágenes dinámicas del campesino.

Como comentamos al comienzo de este capítulo, 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 en el camino. No se trata ya -o no solamente- de un hombre modelado por el destino, sino de un hombre que modela su destino a través del trabajo de la tierra. Es, por tanto, un sujeto activo.

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" -instrumento duro e incisivo-, 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 ("Dve jarné básne"), madre

("Jarná hlina", "Klásky", "Október"), una oveja ("Sená"), una yegua ("Modlitba za úrodu"), la amada de las nubes ("Čas odchodov")... Además, este simbolismo se ve apoyado por el hecho de que todos los sustantivos eslovacos que sirven al autor para designar a la tierra son de género femenino: *hlina* (arcilla), *zem* (tierra), *prst'* (mantillo), *krajina* (país o paisaje)⁷⁵.

El contraste entre los arquetipos existenciales masculino y femenino aparece con toda claridad en la pareja de poemas "Muž v poli" -citado más arriba- y "Žena v poli" ("Mujer en el campo"). 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:

Sestra mäkkého a matka chleba.

(...)

A tam, kde bosú nohu položí,

prst' mätko zapradie,

i pod trávou

ju cítiac.

Hermana de lo blando y madre del pan.

(...)

Y, allí donde pone el pie desnudo,

ronronea tiernamente el mantillo,

sintiéndola

⁷⁵Mencionemos 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).

incluso bajo la hierba.

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 creador y responsable. 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*.

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	arado
blanda	duro
plástica	incisivo
pasiva	activo
femenina	masculino
materia	voluntad
resignación	trabajo

Según nuestra interpretación, que hemos intentado apoyar exclusivamente en el material léxico-semántico de la obra de Rúfus, en la cosmovisión del poeta eslovaco el trabajo -lo mismo el trabajo físico que el creativo- 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 paralelismo implícito 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 delicada como nosotros mismos, también la poesía puede entenderse como una agresión al suelo de palabras del que se alimenta. Ambos tipos de trabajo tienen algo de sagrado, deben realizarse con cuidado y reverencia, respetando ciertos límites, pues, de lo contrario, podrían degenerar en violación: de la tierra, en un caso, y del valor de las palabras, en el otro.

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 humano anterior a esa rebelión viril contra el dolor que suponen el trabajo productivo del campesino y el trabajo creativo del poeta. Según esta interpretación, el carácter de la mujer -de manera análoga al de la tierra- oscilaría entre la ternura y la fuerza: se distinguiría, de un lado, por su capacidad para transmitir la vida, y, de otro, por su fuerza para soportar el sufrimiento. Esta analogía con la tierra explicaría por qué la mujer aparece en Rúfus tan a menudo como madre.

7.6. Las imágenes del agua.

Junto con la tierra (la arcilla), el otro elemento fundamental en Rúfus es el agua. En dos poemas ya citados, "Kórejské koledy" y "Pamät'", la imagen material de las huellas en el barro tiene un detalle que la refuerza: el agua que llena las huellas y brilla penosamente. 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 en el segundo. La relación entre todos estos líquidos es básicamente de parentesco material.

Un sentido muy diferente tiene en Rúfus el agua corriente. Suele sugerir pureza o espiritualidad, aunque también puede representar a la lengua o a la poesía. Su manifestación más frecuente es la fuente (*studnička*), que da nombre a uno de sus libros de versos para niños. A este libro pertenece el poema "Pol'ná studnička" ("La fuentecilla campestre"), donde la fuente es representada como "hlinený hrnček" (un "pocillo de arcilla"); se pone aquí de manifiesto la relación entre ambos elementos, así como las propiedades revitalizadoras del agua corriente.

Ktosi ho kdesi, zaránky,
pre živých vložil do jamky.

A živí z neho vodu pijú

a dna sa nikdy nedopijú.

Nemôžu, lační-nelační.

Ved' je to hrnček zázračný.

Kýmkoľ'vek trvá zemska hruda,

v hrnčeku vody neodbúda.

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 pocillo mágico.

Mientras el terrón perdura,

el agua del pocillo no disminuye.

Leyendo estos versos, y teniendo presente el ruralismo de Rúfus, no podemos dejar de recordar las palabras de Bachelard: "Mejor que nadie, el hombre de campo sabe el precio del agua porque sabe que se trata de una pureza en peligro, porque también sabe beber el agua clara y fresca en el momento oportuno, en los raros instantes en que lo insípido tiene un sabor, en que el ser íntegro desea el agua pura"⁷⁶. En un plano más cultural, resulta interesante la información

⁷⁶Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 210.

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"⁷⁷. En efecto, la fuente como imagen introspectiva y principio regenerador está presente en el primer poema "Zvony", que abre el libro homónimo:

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.

*Fuente memoria. A tientes
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.*

Representando a la poesía, el agua corriente aparece ya en "Poeta en prisión" ("Básnik vo väzení"), de *Až dozrieme*:

Viem jednu studňu v tvojej rodnej zemi.

⁷⁷Cirlot, op. cit., pp. 211-212.

Zlá zášť' to bola, úskok. Zbabelá
lest' dobrých úmyslov i falošná i slepá,
že nad tým žl'abom s hrubou silou stali
(a tí, čo z neho do závratu pili,
utreli ústa v spechu plachou dlaňou),
prst' hádzali a kameň privalili,
svedectvo dajúc také: áno, áno,
netečie.

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.
A ako päst'ou neuškrťíš pieseň,
tak v hlbkach zeme nezrazil si vodu.
A ako päst'ou neuškrťíš vodu,
z prs človeka tak pieseň nezrazíš.

*Sé una fuente en tu tierra natal.
Fue un mal encono, una treta. Cobarde
trampa de buenas intenciones, y falsa y ciega,
que con fuerza bruta rodearon la pila,
-y los que de ella bebieran hasta el vértigo
limpiaron deprisa la boca con mano tímida-,
echaron tierra y pusieron encima una piedra,*

*dando este testimonio: sí, sí,
no corre.*

*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 silencio de la tierra.
E igual que con el puño no ahogarás la canción,
en la tierra profunda no desviaste el agua.
E igual que con el puño no ahogarás el agua,
del pecho del hombre no harás caer la canción.*

Algunos ejemplos son más complejos: no es posible determinar cuál de las asociaciones del agua (la pureza, la poesía o ambas) tenía en mente el autor al escribir "Vyschnuté studničky" ("Las fuentes secas"). En este poema podemos rastrear ecos de otros, sobre todo de "Básnik vo väzení" y de "Zvony detstva" -la muerte del perrito como representación de la pérdida de la infancia-:

*Ako keď zomrie psík -
tak zhasne prameň.
A nemá voda,
po roky nemo verná,
odíde od nás.
Preč, do nedožerna.*

A budeš márne odval'ovat' kameň,
jej hrob je prázdny.

A čo sme mali, už nemáme,
len vieme.
A vietor, prach a hlina zatlačia
tie vylúpené očné jamky zeme.

*Como cuando muere un perrito,
así se seca una fuente.
Y el agua muda,
mudamente fiel durante años,
nos abandona.
Se va hasta donde no llega la 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.*

En las imágenes del agua el poeta acentúa a menudo la dimensión de la profundidad. Ésta tiene en su lírica un amplio simbolismo: representa lo puro, lo esencial, lo espiritual, lo trascendente... Considerando que, en la imaginación, la profundidad es intercambiable con la altura, en algunas imágenes rufusianas del agua nos hallamos ante la combinación de una categoría material (el propio elemento del agua) y otra espacial (la verticalidad). Este hecho ya lo

mencionamos al comentar el poema "Studňa" ("El pozo"), cuya fuerza semántica radica en el agua quieta, en las propiedades materiales de ésta -sobre todo el reflejo- y en el simbolismo de la verticalidad (v. 5.6.).

La misma disposición vertical del espacio, con la equivalencia espacial altura/profundidad y la equivalencia material aire (cielo)/agua, la encontramos en el poema "Obloha nad lesom", del que ya hemos citado el comienzo. 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 materia⁷⁸.

En "Obloha nad lesom", el poeta ha querido, sin duda, expresar un anhelo de pureza -y, tal vez, de trascendencia- que él considera inherente al alma humana. La contemplación de un trozo de cielo es tan reconfortante para el alma como beber agua fresca lo es para el cuerpo.

⁷⁸Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 79.

8. CONCLUSIONES

En esta investigación hemos tratado de ofrecer una visión lo más amplia y profunda posible de la poesía de Milan Rúfus. Como trabajo preliminar, hemos situado los antecedentes del autor en la tradición poética eslovaca, así como las fechas fundamentales de su vida y su obra.

El primer paso en la interpretación de la lírica rufusiana ha sido el análisis de sus temas más relevantes, análisis que nos ha llevado a una estructuración preliminar de su visión del mundo. A continuación nos hemos centrado en el estudio de las particularidades expresivas del poema de Rúfus: mediante el análisis de sus distintos niveles, hemos querido mostrar cómo, tras su aparente simplicidad, se oculta una gran riqueza semántica, un complejo sistema de significados finamente imbricados que crean un texto pleno de resonancias simbólicas. Estas dos secciones son en gran parte una sistematización y ampliación de aspectos de la obra de Rúfus que ya han sido abordados, con mayor o menor detalle, por otros investigadores. Frente a éstos, nosotros hemos puesto especial empeño en conservar la visión del poema rufusiano como un todo coherente, y del conjunto de su obra como un gran poema o texto único.

La siguiente sección desarrolla una línea de estudio apuntada por Jacek Kolbuszewski y, muy recientemente y de forma muy sintética, por L'ubomír Kováčik. Nos referimos al estudio del mito, el arquetipo y el rito en la poesía de Rúfus. En nuestra opinión, la cualidad mítica de la lírica rufusiana puede explicar algunos de sus rasgos más

característicos (y menos usuales en el contexto de la poesía actual): su visión animista de la naturaleza, su ruralismo, su arcaísmo, etc.

Como referencia teórica básica hemos tomado las observaciones de Northrop Frye sobre la fase mítica o arquetípica de la literatura, que considera el poema como una combinación de rito y sueño. Según el autor canadiense, ambos tienen en común los elementos de recurrencia y deseo, que se manifiestan en dos ritmos organizadores de la obra literaria: el ritmo cíclico de los procesos naturales y la constante tensión dialéctica entre deseo y frustración⁷⁹. Estos dos elementos estructurales están sin duda alguna presentes en la obra de Rúfus, como hemos tratado de demostrar con ejemplos de sus poemas. Siempre trabajando sobre los textos, hemos consignado algunas de las numerosas referencias a un tiempo mítico de los orígenes, a un mundo agrario primitivo, caracterizado por la unión del hombre con la naturaleza, y su contrapartida en un mundo actual donde esa unión se *habría perdido*. Por lo que respecta al ruralismo rufusiano, además de su insistencia en los ciclos naturales, hemos tenido en cuenta las palabras de Frye: "la poesía en su aspecto social [esto es, arquetípico] tiene la función de expresar, en tanto que hipótesis verbal, una visión de la finalidad del trabajo y de las formas del deseo"⁸⁰.

Hacemos nuestras las afirmaciones de Kolbuszewski sobre el carácter universal de la obra de Rúfus. Esta universalidad tiene su fundamento expresivo en el carácter comunicable de muchos de sus símbolos. La poesía de Rúfus se basa, en cierta medida, en la actualización de arquetipos fuertemente enraizados en la tradición literaria occidental, comenzando por la Biblia. Este reconocimiento no

⁷⁹Frye, op. cit., p. 142 y ss.

⁸⁰ibíd., p. 143.

implica, desde luego, ningún tipo de duda sobre su originalidad creativa. Tomando prestadas una vez más las palabras de Frye, "cualquier estudio serio de la literatura pronto demuestra que la real diferencia entre el poeta original y el poeta imitativo estriba en que el primero es imitativo de modo más profundo. La originalidad retorna a los orígenes de la literatura, así como el radicalismo retorna a las raíces"⁸¹.

En la última sección de nuestra investigación, nos hemos ocupado de un aspecto hasta ahora completamente inédito en los estudios sobre Růfus. Consideramos que una parte importante del poder evocador de su lírica se deriva de un estrato elemental y universal de la imaginación poética: las imágenes de la materia. Siguiendo los trabajos pioneros de Bachelard, hemos analizado las manifestaciones concretas en Růfus de este tipo de imágenes, centrándonos en las imágenes de la tierra y, en menor medida, del agua. Hemos tratado asimismo de demostrar su sistematicidad y su importante papel en la organización simbólica de la realidad.

Por lo que respecta al lugar de Růfus en la historia de la poesía eslovaca, coincidimos sólo en parte con la opinión mayoritaria en la crítica eslovaca, que lo califica de autor tradicional, queriendo con ello significar su escaso interés por la escritura de tipo experimental. Este rechazo, compartido por otros autores coetáneos y argumentado por Růfus en algunos de sus ensayos, proviene de un sentimiento, generalizado en la época de sus comienzos poéticos, del agotamiento creativo de la vanguardia surrealista eslovaca. No podemos, pues, suponerle a nuestro autor una ignorancia deliberada de las tendencias vanguardistas, debida a un gusto conservador por la tradición. Su

⁸¹ibíd., p. 133.

elección programática sería más bien una reacción consciente contra la pérdida de la función comunicadora de la poesía y, en un nivel más concreto, contra la excesiva disgregación de motivos e imágenes del poema surrealista. Desde este punto de vista histórico-literario y teórico, la obra de Rúfus es postvanguardista, no prevanguardista.

No obstante, es cierta la conexión del poeta eslovaco con la obra de grandes autores clásicos, tanto de su país como universales; esta conexión no tiene por qué explicarse genéticamente, sino por el uso de una base arquetípica común. La lírica de Rúfus, como toda búsqueda auténtica en las raíces de la palabra poética, es una actualización irreplicable de valores permanentes, y, por tanto, una renovación. En ello radica su sólida aspiración al clasicismo, en el sentido más amplio de este término.

APÉNDICE

**MILAN RÚFUS:
ANTOLOGÍA POÉTICA**

DE CHLAPEC MAL'UJE DÚHU (EL CHICO PINTA UN ARCO IRIS)

ZBOHOM, PÁN BAUDELAIRE

Nie, krásna Dorothea.
V takýchto nociach nerodia sa básne.
V takýchto nociach kvitnú fleurs du mal,
zelené, divé ako vaše oči.
Nie, nebudem hrýzt' vaše husté vlasy,
nebudem žuvat' vaše vrkoče.
Ja son dnes videl, krásna Dorothea,
ako sa ocel' života
v najtrvdších rukách zvíja.
V čudesnom horoskope hviezd,
čo svietia v l'udských očiach,
poznal som, čo je zúfalstvo
a čo je poézia.

Nemôžem
rozbíjat' báseň ako lodičku
na ostrých hrotoch vašich prs,
hlboko pod hladinou vašich nocí,
černejších ako vaše vrkoče.
Hl'a, milióny ľudí mojej krvi
ryjú zem,
sadia,
polievajú,

do gombíkovej dierok nad srdcom
si zapichujú kvety dobra.

ADIÓS, SEÑOR BAUDELAIRE

No, hermosa Dorothea.

En noches como esta no nacen los poemas.

*En noches como esta florecen las fleurs du mal,
verdes, salvajes como sus ojos.*

*No, no voy a morder sus espesos cabellos,
no voy a mascar sus trenzas.*

*Yo he visto hoy, hermosa Dorothea,
cómo el acero de la vida*

se retuerce en las manos más duras.

*En el fantástico horóscopo de las estrellas
que lucen en los ojos humanos,*

*he conocido qué es angustia
y qué es poesía.*

No puedo

romper el poema como un barquito

en las agudas puntas de sus pechos,

*muy por debajo de la superficie de sus noches,
más negras que sus trenzas.*

*He aquí que millones de gente de mi sangre
cavan la tierra,*

siembran,

riegan,

*en los ojales sobre el corazón
se ponen
las flores del bien.*

DE AŽ DOZRIEME (CUANDO MADUREMOS)

L'UDSTVO

Blýska sa ticho, tlmene.

A vtáka nečut' z polí.

Obilie placho zvlnené

tak pred dozretím bolí.

Mäkkosti klasu ohmatáva

dnes tichá prísnosť' zo zeme

a dlho žne sa stroja.

Až dozrieme, až dozrieme...

Ale ty, báseň, neodpúšť'aj.

Bud' spravodlivosť' tvoja.

HUMANIDAD

Relampaguea en silencio, amortiguadamente.

Y de los campos no se oye un pájaro.

Al cereal, tímidamente ondulado,

le duele tanto antes de madurar.

La severidad silenciosa de la tierra

palpa hoy las blanduras de la espiga

*y las siegas se preparan hace tiempo.
Cuando maduremos, cuando maduremos...*

*Pero tú no perdones, poema.
Hágase tu justicia.*

BALADA JESENNÁ

Chladná voda padá z rodných žlebov.
Šumí súmrak tmavou dial'avou.
Zametá si vietor nízke nebo,
zametá si metlou krvavou.

Ako dvor, kde v októbrove ráno
zaplakalo jahňa zdesené,
aby šijou nožom rozrezanou
pomazalo ústa jesene.

Tuhne deň. A večer opatrný
netýka sa nohou jeho ciest.
Hrubo sype na tie temné škvrnny,
hrubo sype žltým rezom hviezd.

Ticho zemi, ticho je i výškam.
Ovčí plač mi uschol na perách.
Malá luna, rýšavá jak líška,
hlasno chl'astá vodu z jazera.

BALADA DE OTOÑO

*Agua fría cae de las quebradas natales.
Susurra el crepúsculo en la oscura lejanía.
Barre el viento el cielo bajo,*

barre con sangrienta escoba.

*Como un patio donde, una mañana de octubre,
se ha echado a llorar un cordero aterrado,
para ungir la boca del otoño
con su nuca cortada por el cuchillo.*

*El día se endurece. Y la prudente noche
no pone el pie en sus caminos.
Toscamente echa sobre esas manchas oscuras,
toscamente echa serrín amarillo de estrellas.*

*En silencio la tierra, y en silencio están las alturas.
El llanto de oveja se me ha secado en los labios.
Una luna pequeña, rojiza como una zorra,
sorbe ruidosamente el agua del lago.*

STRETNUTIE NA RINGSTRASSE

Neznáma reč mi blízkou hudbou znela
z jej úst a tiekla pomaly,
krúžila vôkol bezradného čela.
A potom sme sa bozkali.

Zašumel gaštan teplou nocou nemou.
Zvonili v dial'ke tramvaje.
Zem, bože, všade láskavou je zemou.
A žena všade krásna je.

Jak v búrke klas sa na rameno schýli,
jak premožený plný klas.
Hodiny z veží desat' hodín bili
a ktosi prešiel popri nás.

Pohliadol, postál na stíchnutej ceste.
Potom sa usmial zd'aleka.
Ale ja nikdy nevidel som ešte
tak trpkoko smiat' sa človeka.

Odišiel, šiel, dvadsat'osemročný,
podivne sklóniac ramená.
A po dlažbe mu dlhým tichom nočným
klopkala noha drevená.

ENCUENTRO EN LA RINGSTRASSE

*Un habla desconocida, como música cercana,
me llegaba de su boca y fluía despacio,
daba vueltas en torno a mi frente perpleja.
Y luego nos besamos.*

*Un castaño susurró en la cálida noche muda.
Sonaban a lo lejos los tranvías.
En todas partes, Dios, es amable la tierra.
Y en todas partes la mujer es bella.*

*Como espiga en la tormenta se inclina en mi hombro,
como una espiga llena y vencida.
Los relojes de las torres dieron las diez
y alguien pasó a nuestro lado.*

*Miró, se paró en la calle silenciosa.
Luego sonrió desde lejos.
Pero yo nunca antes había visto
a un hombre sonreír con tanta amargura.*

*Y se fue caminando, con veintiocho años,
inclinando los hombros de un modo extraño.
Y en el largo silencio nocturno
golpeaba el pavimento su pierna de madera.*

BÁSNIK VO VÄZENÍ

Viem jednu studňu v tvojej rodnej zemi.
Zlá zášť' to bola, úskok. Zbabelá
lest' dobrých úmyslov i falošná i slepá,
že nad tým žl'abom s hrubou silou stali
(a tí, čo z neho do závratu pili,
utreli ústa v spechu plachou dlaňou),
prst' hádzali a kameň privalili,
svedectvo dajúc také: áno, áno,
netečie.

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.
A ako päst'ou neuškrtiš pieseň,
tak v hlbkach zeme nezrazil si vodu.
A ako päst'ou neuškrtiš vodu,
z prs človeka tak pieseň nezraziš.

POETA EN PRISIÓN

*Sé una fuente en tu tierra natal.
Fue un mal encono, una treta. Cobarde
trampa de buenas intenciones, y falsa y ciega,
que con fuerza bruta rodearon la pila,
-y los que de ella bebieran hasta el vértigo
limpiaron de prisa la boca con mano tímida-,
echaron tierra y pusieron encima una piedra,
dando este testimonio: sí, sí,
no corre.*

*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 silencio de la tierra.
E igual que con el puño no ahogará la canción,
en la tierra profunda no desviaste el agua.
E igual que con el puño no ahogará el agua,
del pecho del hombre no harás caer la canción.*

DVE JARNÉ BÁSNE

II

Jar vládne mu. On v brázde po kolená,
akoby kl'ačiac,
chodí vznešený.

A čo deň vzíde z hĺbok svitaní,
radlicou krája z budúceho chleba.
Pluh jeho mäkko rachotí.

Timenou rečou prebudenej zeme,
nevesty drsnej, ktorá verne rodí,
v plnosti času verne oddáva sa,
no nehou muža pohľda.

Čo šepká mu dnes, Kriste, čo mu šepká?

- Ocel'ou budem osiata a sírou.

Pýr urodím,
pýr, bodliak, žihl'avu, jak odpradávná
nad vraždou rásli, nad zločinom,
ak usnul by si. Sejbou strašlivou,
hl'ad', plnia sýpky mocní tvojho sveta. -

Tak hovorí. On, v nepokoji svätom
ret ticho zovretý, päst' na pluhu,
a orie.

DOS POEMAS DE PRIMAVERA

II

*La primavera lo gobierna. Él, en el surco hasta las rodillas,
como de hinojos,
camina majestuoso.*

*Y, en cuanto el día se eleva de las profundidades del alba,
corta con la reja el futuro pan.*

Su arado retumba blandamente.

*Con el habla queda de la tierra despierta,
de la arisca novia que fielmente da a luz,
fielmente se entrega en la plenitud del tiempo,
mas desprecia la ternura del hombre.*

¿Qué le susurra hoy, Jesús, qué le susurra?

-Con acero seré sembrada y con azufre.

Grana daré,

*grana, cardos, ortigas, igual que desde siempre
sobre el asesinato crecieron, sobre el crimen,
si tú te durmieras. Con siembra horrible,
mira, llenan sus graneros los poderosos de tu mundo.*

*Así habla. Él, con santa inquietud
el labio apretado en silencio, el puño en el arado,
y ara.*

DE V ZEMI NIKOHO (EN TIERRA DE NADIE)

CHVÍL'KA S RADOSŤOU

Prebudil som sa. Múčilo sa z rána
neviditel'ne na kohútie hrivy.
Divná a náhla radosť nepoznaná
v matnosti bielej smykom trpezlivým
mi drhne tvár.

Ach, neha po úsmeve!

Mat' ovčia takto na vlnúcom sene
jazynom drsným líže v teplom chlieve
potomstvo v strachu vynosené.

UN INSTANTE CON LA ALEGRÍA

*Desperté. De la mañana caía harina
invisible en las crestas de los gallos.
Una extraña y repentina alegría desconocida,
en la mate blanca, con paciente arqueada
me frota la cara.
¡Ah, la ternura tras la sonrisa!
Así la oveja madre, sobre el heno humedecido
del cálido establo, lame con áspera lengua
a su prole gestada en el miedo.*

SLOVÁ

F. Halasovi

Len schody chrámové.

Len schody chrámové sú slová.

Ty moja lotéria, môj hazard každodenný.

Hlbina materčiny vždy záludná, ty, ktorá

sa opät' zatvoríš po každom rozhrnutí,

len schody chrámové,

len schody chrámové sú slová.

Vysoko nad nimi je mlčanie.

Na jeho prahu, básnik, pravda sedí.

(Peniažkom slzy do jej misky snád'

zazvoním občas, čo som nevyslovil.)

Ach, slovo, uzlík pod hlavou.

Videl som básnikov nad strašnou hĺbkou ticha.

Po krehkom moste slov šli s básňou do veľkosti.

Vzlykajúc obavou.

PALABRAS

A F. Halas

Sólo escaleras del templo.

Sólo escaleras del templo son las palabras.

Tú, mi lotería, mi juego de azar diario.

*Abismo de la lengua materna, siempre pérfido, tú que
te cierras de nuevo después de cada apertura,*

sólo escaleras del templo,

sólo escaleras del templo son las palabras.

Alto, por encima de ellas, está el silencio.

En su umbral, poeta, está sentada la verdad.

*(Tal vez en su cuenco, con la moneda de una lágrima,
haré sonar a veces lo que no he expresado).*

Ah, la palabra, un atado bajo la cabeza.

He visto a los poetas sobre la hondura terrible del silencio.

*Por un frágil puente de palabras iban con el poema hacia la
grandeza.*

Sollozando de miedo.

POETIKY

Prázdno po hudbe.

Prázdno po tykadlách.

Čo vlastne chceš? Je anténa, je radar.

Sú veci, presene vypočítateľné,

ktorými nájdeš človeka.

A počuješ ho na zemi,

i na vode, i v nezemí, tam hore...

(A ktorými nič nepočuť

v tom priestore, kde hluchý Beethoven

len prešiel po klávesoch

ako sám osud,

tak počujúc, tak vediac. Ale stalo sa.)

Prázdno po hudbe.

V tom prázdne po tykadlách

poézia,

pramienok zaskočený,

zadŕha sa a zadŕha a hl'adá,

v širokých riadkoch krúži curriculum vitae,

alebo v úzkych

ako po schodoch

zostupuje

sama zo seba,

dáva:

asonancie, aliterácie,

paraboly a, pravda, pre-

sahy - rupnutie v kostiach, sladké zaškrípanie,

tá hudba aspoň naruby -
a mnohé presne vypočítateľné veci.

Tak hl'adá, hl'adí.

Cloní si.

Aby sa nerieklo, trochu si ešte cloní
nehybným tieňom nehybného ramena.

(To mlyny hudby bez pohnutia stoja
v bezvetrí. Čoho...?)

POÉTICAS

Vacío después de la música.

Vacío después de los tentáculos.

¿Qué es lo que quieres? Hay la antena, hay el radar.

Hay cosas, calculables con precisión,

con las que encontrarás al hombre.

Y lo oyes sobre la tierra,

sobre el agua y allá arriba, en la no-tierra...

(Y con las cuales no se oye nada

en ese espacio donde Beethoven sordo

tan sólo pasaba por las teclas

como el propio destino,

oyendo sin más, sabiendo sin más. Pero esto sucedió.)

Vacío después de la música.

En ese vacío después de los tentáculos

la poesía,

arroyo saltarín,

se corta y corta y busca,

*en amplías líneas hace girar el curriculum vitae,
o en estrechas,
como por escalones,*

desciende

de sí misma,

ofrece:

asonancias, aliteraciones,

parábolas y, ciertamente, en-

cabalgamientos -crujido de huesos, dulce rechinar,

esa música al menos patas arriba-

y muchas cosas calculables con precisión.

Así busca, así mira.

Se hace pantalla con la mano.

Para que no se diga, se hace pantalla un poco más

con la sombra inmóvil de un inmenso brazo inmóvil.

*(Los molinos de la música se yerguen sin moverse
en el tiempo en calma. ¿De qué...?)*

ČLOVEK

Tak ničomu už neverí, že verí,
že rozdiel medzi životom a smrťou
je iba rozdiel v remesle.

Že život mäkko modeluje v hline,
zatiaľ čo smrť je rezbár.

Ale nakoniec,
nakoniec je to iba remeslo.
Dvoch slepých, ktorí z príliš dlhej chvíle
ním ako putňu plnia náhodu,
že sú.

HOMBRE

*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.*

*Pero al fin,
al fin y al cabo es sólo oficio.
De dos ciegos que, por pasar un rato largo,*

*llenan con él, como una herrada, la casualidad
de ser.*

ZAVČASU

Ešte je l'anom
ručník Veronikin
- už rastie pod kríž.
Príliš zavčasu
nás poznamenáš, netrpezlivá.
Ty len-len udriet'. Ani diet'at'u
sa nevyhneš. Ba na svoj perzián
kupuješ kožu nenarodeného
a kriedou, tvrdo rezanou,
už potme v matkách značíš...
Prijmeš host'a.
A opl'ujúc ho ešte pred bránou,
hovoríš: vstúpte.

PRONTO

*Aún es lino
el pañuelo de Verónica
y ya crece bajo la cruz.
Demasiado pronto
nos marcas, impaciente.
Tú venga a golpear. Ni siquiera
eludes al niño. Para tu abrigo de pieles
compras incluso la piel del nonato
y, con tiza duramente cortada,*

dentro de las madres, aún a oscuras, señalas...

Recibes al huésped.

Y, escupiéndole ya ante el portón,

le dices: pase.

ZIMNÝ STROM

Nahý a urazený,
akoby práve na popravu kráčal,
stojí
a všetko púšť'a pomimo.
Vietor i dážď'.
Jak voda po perí
kížu sa po ňom dni a neotvorí
nikomu dvere mĺkvy 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 mĺčky sediaceho.

ÁRBOL EN INVIERNO

*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 liber,
vive lo suyo, lee los días.*

*Y ni la sombra, ni siquiera una sombra
en la cortina lo traiciona,
sentado tan en silencio.*

DE ZVONY (CAMPANAS)

ZVONY

Aj ty už občas počuješ
smrt' suchým bičom práskat'.
A hádaš, či je d'aleko
alebo blízko od hrobu.

Zvon domova ti zazvoní.
Kadlúbka. Hnev a láska
v nej odlievali tvoju podobu.
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.
A takto prosíš mŕtву domovinu:

Bud' trpezlivá, vydrž pod nami.
A sprevádzaj nás v tomto t'ažkom čase.

Jak matky ticho pohybujú perami,
keď diet'a vraví báseň.

CAMPANAS

*También tú oyes ya de vez en cuando
a la muerte chasquear el seco látigo.
E intentas adivinar si está lejos
o cerca la tumba.*

*Suena la campana de tu patria.
Un molde. La ira y el amor
fundieron en él tu figura.
Fuente memoria. A tientas
sacias tu sed, y ya que refleja,
lentamente lees de la superficie
tu propia cara. Miras bien, te lavas la suciedad
y te limpias el sudor, lo oscuro de la arcilla
que no has dado y que te han robado.
Y así le pides a la patria muerta:*

*Sé paciente, aguanta bajo nosotros.
Y acompáñanos en este tiempo difícil.*

*Como las madres en silencio mueven los labios
cuando el niño dice un poema.*

KRAJINA DETSTVA

Krajiny sú. O túto požiadaj
iba vo sne. A nestúp nohou, padneš.

To akoby si, čierny pasažier,
zo svojho času ako z lietadla
chcel vystúpiť a rovno na obláčik.
Prisahajúc, že unesie
to t'ažké, ktorým si,
to navždy bez krídel.

A zatiaľ je to oltár. Iba oltár.
A pánaboha nikto nevidel.

Ale čo na tom záleží,
z akého kameňa je socha.

Tu kameň nie je kameň,
je myšlienka. Tak postoj.

A potom chod' a ži.

EL PAÍS DE LA INFANCIA

*Los países existen. Éste pídelo
sólo en sueños. Y no pongas el pie, te caerás.*

*Es como si tú, polizón, quisieras bajar
de tu tiempo, igual que de un avión,
derecho a una nubecilla.*

*Jurando que aguantará
eso pesado que eres,
eso para siempre sin alas.*

*Y de momento es un altar. Sólo un altar.
Y al Señor nadie lo ha visto.*

*Pero qué importa
de qué piedra es la estatua.*

*Aquí la piedra no es piedra,
es una idea. Así que párate un poco.*

Y luego vete y vive.

JARNÁ HLINA

Spí s božou dlaňou na hlave.
Spí popísaná od cesty až po les.
Mladučka tma sa do nej dobýja.

Marcová rosa ako Špongia
z nej pozotiera haky-baky kolies,
sedliacke písmo trasl'avé.

Hlina je múdra, vie jeho abecedu.
Ako pes verné, žlté oči má.
Ked' z rána po nej čerstvé kone vedú,
ich kopytá jak dcérky objíma.

ARCILLA DE PRIMAVERA

*Duerme con la mano de Dios en la cabeza.
Duerme escrita del camino al bosque.
Una oscuridad muy joven penetra en ella.*

*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 cascos.*

SENÁ

Strihajú ovečku.

To načuchrané, mäkké
sa zosýpa a l'ahké obláčky,
že by ich diet'a zdvihlo prstami,
tam pristávajú.

Ovečka je tichá.

Má stuhou cesty poviazané nohy
a vie, že musí.

Nebo nad nami,

bud' trpezlivé a trochu prisviet' na to.

HENOS

Están esquilando una oveja.

*Lo esponjoso, lo blando
va cayendo, y nubecillas ligeras,
que un niño levantaría en los dedos,
aterrizan allí.*

La oveja está tranquila.

*Tiene atadas las patas con la cinta del camino
y sabe que debe.*

*Cielo sobre nosotros,
sé paciente y alumbra un poco.*

BRZDY

S čel'ust'ou zat'atou a škrípajúc,
sa vzpiera muž. Vysoko naložený
nákladom, ktorý do zeme ho vbíja.

Na hlave ako kardinálsky klobúk
má chlieb. (I tvrdosť býva jeho kváskom.)

Preto kričí a držiac, ubližuje.
A beda ceste, ktorou prichádza.
Jak tetovanie kol'aj tiahne za ním.

A beda ceste... Odpusť, cestička.
No jeho hnev je naším požehnaním.

FRENOS

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

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

*Por eso grita y, al sostener, hace daño.
Y pobre del camino por el que pasa.*

Como un tatuaje arrastra el carril tras de sí.

Y pobre del camino... Perdona, caminito.

Pero su ira es nuestra bendición.

POLÍČKA V HORÁCH

Sedliačik z detstva, smršť'ou spočítaný,
čo ostalo z nás?
Povedz, čo sa stalo.

Ostalo málo a ešte menej. Málo:
tieň, vývrat, prsteň zlomený.

A tu sa ešte uchoval.
Tu, pohodený v kamení.
Tu, že je treba príliš veľ'a potu.
A ešte príliš vernosti
deravej biede. Nič pre zákazníka.
Len pre chlapa, čo tichý ako lišaj
i z kameňa vie utĺct' štipku múky
a stačí mu.

Posledný pokorí sa
ten, ktorý pozná cenu pokory
i deravý groš chvály.

Do hory
zas ušiel burič. Ale dožit'. Sám.
Roličky. Stuhly na venci.
Pokoj nám.

PEQUEÑOS CAMPOS EN LAS MONTAÑAS

*Campesinito de la infancia, contado por la ventisca,
¿qué ha quedado de nosotros?
Dime qué ha pasado.*

*Ha quedado poco y menos aún. Poco:
una sombra, un árbol arrancado, un anillo roto.*

*Y aquí se ha conservado todavía.
Aquí, arrojado a las piedras.
Aquí, que hace falta demasiado sudor.
Y también demasiada fidelidad
a la pobreza llena de agujeros. Nada para el cliente.
Sólo para el hombre que en silencio, como una polilla,
hasta de piedra sabe moler una pizca de harina
y le basta.*

*Se humilla el último
quien conoce el valor de la humildad
y el céntimo de la alabanza.*

*A la montaña
huyó otra vez el rebelde. Pero a acabar sus días. Solo.
Pequeños campos. Cintas en la corona.
Paz a nosotros.*

PRÍSLOVIA

Hi'ad': ako býček drží pod nami
zdedená múdrosť. Za účasti slov
i bez nej. Z hrobu do hrobu.

S chlebom je kríž.

Tak dávno to už vedel, že i snopami
kreslieval jeho podobu
po bodajúcej zemi.

Sú príslovia. I nemí
hovoríme.

REFRANES

*Mira: como un torito aguanta bajo nosotros
la sabiduría heredada. Con ayuda de las palabras
y también sin ella. De tumba a tumba.*

Con el pan hay una cruz.

*Él lo sabía hace tanto, que hasta con las gavillas
dibujaba su forma
en la tierra punzante.*

*Hay refranes. También los mudos
hablamos.*

RODISKO

Hniezdi zver i vták. A človek nemá
kam dat' sviecu, keď ju zhasína.

Ako oslík do Jeruzalema
tak ho nesie sivá krajina

mlčanlivo k drevenému krížu,
iba kde-tu hodiac ratolest'.

A on tam, kde hlíny ruku lížu,
zad'akuje jej i za bolesť.

TIERRA NATAL

*Anidan la bestia y el pájaro. Y el hombre no tiene
dónde poner la vela cuando la apaga.*

*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.*

BALADY ZA DUŠU ZVIERAT

I

Kto počul v tichu pred chorálom
zavzdychat' mechy orgána,
vie, že i spev je práca. Ako všetko.

Niet odpočinku. Ťažné boky volov
sa dvíhajú a klesajú: už organ
o chvíľ'u spustí.

Chviet' sa budú
píšť'aly pod tou silou, ktorá nevie,
že je - a iba mimochodom
dovalí balvan do základov sveta,
snívajúc pritom celkom o inom.

Ó, mlčanlivé hlavy s vavrínom
strvrnutým na roh, tak nechutí im sláva.

II

Prebýva slov tam vonku. V hĺbinách
panuje ticho, spravodlivo dané
i zvieratám i bohom.

Radost'. Smrt'.

Bolest'. I láska.

Otče náš,

na štyri uzly mlčania nás viažeš

jak rybár siet'. A hladké rybky slov

sú iba korist'ou, môj básnik. Kamienkom

chcel by si zrazit' hviezdu z oblohy.

A nedopadne ani na dno ticha,

kde mlčia štvornohí.

BALADAS POR EL ALMA DE LOS ANIMALES

I

Aquel que en el silencio antes de la coral

ha oído suspirar los fuelles del órgano

sabe que hasta el canto es trabajo. Como todo.

No hay descanso. Los pesados costados de los bueyes

suben y bajan: ya el órgano

se dispone a sonar.

Se estremecerán

los tubos bajo esa fuerza

que no sabe que lo es, y sólo de paso

empuja un pedrusco hasta los cimientos del mundo

mientras sueña con algo muy distinto.

*Oh, calladas cabezas con el laurel
endurecido en cuerno, qué poco les gusta la gloria.*

II

*Sobran palabras ahí fuera. En las profundidades
domina el silencio, dado con justicia
a los animales y a los dioses.*

Alegría. Muerte.

Dolor. Y amor.

Padre nuestro,

con cuatro nudos de silencio nos atas

*como un pescador la red. Y los escurridizos pescaditos de las
palabras*

*son sólo el botín, mi poeta. Con una piedrecilla
querrías tirar una estrella del cielo.*

*Y no caerá ni al fondo del silencio
donde callan los cuadrúpedos.*

PAMÄŤ

Chodníky stád. Mučeníci lásky
s tvárou tak pod'obanou.
V drobných kadlubách
po kopýtku sa leskne smutná voda.
Ako vždy, ako vždy, keď niekto príliš t'ažký
prejde nami a vyrazí z nás plač.

Plač planej túžby, psie víno do odliatku
pamäti. Ó, plač za všetkým,
čomu sme ako cesta odovzdaní
vedeli sme nohy pobožkat'.

Keď šlo to cez nás rovno za svitania,
krásne a voňajúce mliečnou dráhou
a kvetom fazule, čo prevísala
nad plotom raja.

MEMORIA

*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
pasa por nosotros y nos arranca el llanto.*

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

*Cuando nos cruzaba al amanecer mismo,
hermoso y oliendo a vía láctea
y a la flor de la judía que colgaba
por encima del muro del paraíso.*

ZVONY

Budievajú ma zo sna zvony.

Prisnije sa mi krajina.

Celá sa chveje. Ako biela lod'
kíže sa po nej z vlny na vlnu
svetlo. To hl'adané.

Otvorím oči. Vidím tol'ko tmy,
že sa mi do nich slzy nahrnú.

Usínam tak.

CAMPANAS

Suelen despertarme las campanas.

Sueño un país.

*Todo se estremece. Como un barco blanco
se desliza por él de ola en ola
una luz. La buscada.*

*Abro los ojos. Veo tanta oscuridad
que se me llenan de lágrimas.*

Así me duermo.

POD ZVONOM

Unavení sme, ja i ty.
A všetko mýli.
Jak pod zvonom sme. Zakrytí
tým, čo sme sme žili.

Skús teda, udri. Vyras tón
z nemého kovu.
A počúvaj, či zaznie zvon
na pohreb slovu,

rozsypanému po zemi
v dvojdomom strachu
jak náhrdelník, zložený
z bláznovho hrachu.

Počúvaj, hl' adaj znamenie.
Zvuk. Signál. Príchod.
Ak áno, hovor. Akže nie,
vyvol' si ticho.

BAJO LA CAMPANA

*Cansados estamos, tú y yo.
Y todo confunde.
Como bajo una campana estamos. Cubiertos*

con lo que hemos vivido.

*Prueba, pues, golpea. Saca un tono
del mudo metal.*

*Y escucha si toca la campana
al entierro de la palabra*

*esparcida por el suelo
en un miedo dioico,
como un collar compuesto
de guisantes locos.*

*Escucha, busca un signo.
Un sonido. Una señal. Una venida.
Si es así, habla. Y si no,
elige el silencio.*

CESTA

Viem tvoje veci. Vlažné vypl'ujeme.
Rozumiem tvojej výčitke.

Všetko sa vrýva do pamäti zeme
a nieta 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.

CAMINO

*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.*

MICHELANGELO

Niest' bremeno i spievať'.

Ty si vedel,

kto nosí krásu na krst.

My už nie.

My nevieme, my iba poznáme.

Ako sa nat'ahujú hodinky.

Kol'ko más kostí veľ'ryba. I báseň.

Ó, každý chĺpok, trikrát spočítaný,
na tele krásy. Čo s tým, čo s tým?

S múdrením, ktorým pribúda

ničoty ako vlčej tmy - a básnik,

zhodený jazdec, z jamky po podkove

chce stvorit' koňa.

Úzkosť, únava...

Jak deti v lese sme zablúdili v mnohom.

A krása, ktorá tykala si s bohom,

sama sebe dnes rozpráva

zmätené, čudné veci.

MIGUEL ÁNGEL

Llevar la carga y cantar.

Tú sabías

quién lleva a bautizar la belleza.

Nosotros ya no.

Nosotros no sabemos, sólo conocemos.

Cómo se da cuerda al reloj.

Cuántos huesos tiene la ballena. Y el poema.

Oh, cada vello, tres veces contado,

en el cuerpo de la belleza. ¿Para qué, para qué?

La sensatez, con la que crece

la nada, igual que telarañas en los ojos; y el poeta,

jinete arrojado, a partir de una huella de herradura

quiere crear el caballo.

Angustia, cansancio...

Como niños en el bosque nos hemos perdido en mucho.

Y la belleza, que con Dios se tuteaba,

hoy se cuenta a sí misma

cosas confusas, extrañas.

KRÁSA

Kto povie, prečo
si bojovníci mal'ovali štíty.

Kto povie kráse,
jak hlboko je v nás?

«Tak hlboko,
tak hlboko, že smrt'
plašíme tebou ako kohútom.

Neopúšť'aj vo svete, zamknutom
na všetky štyri strany, básnika.

Neukazuj mu straku na kole.
Hniezdočko reči, plné lesklého...»

Smutno je s ním, smutno je bez neho.

LA BELLEZA

*Quién dirá por qué
los guerreros pintaban sus escudos.*

*¿Quién dirá a la belleza
cuán profunda está en nosotros?*

*«Tan profunda,
tan profunda, que a la muerte
la asustamos contigo, como con un gallo⁸².*

*No dejes en el mundo, cerrado con llave
a los cuatro costados, al poeta.*

*No le enseñes la urraca en el poste⁸³.
El nidito del habla, lleno de brillante...»*

Hay tristeza con él, y hay tristeza sin él.

⁸²El gallo asusta a la muerte es el título de un libro del poeta checo František Halas (1901-1949).

⁸³El fraseologismo eslovaco "pintar la urraca en el poste" significa "mentir".

STUDŇA

Okno, ó údivu, z hlboka vychodiace.

Kol'kokrát s hlavou na zrube
skúmal som tvoje premenlivé sklá.
A striehol boha za nimi
alebo diabla. (Tušiac už,
že spojení sú ako obrázky
na hracích kartách.)

Studňa.

Ja som sa pýtal, ty si mlčala.
Vydala si len žabku.
Tvoje kamene, vždy potiahnuté zeleným
ako stôl najvyššieho súdu,
sa leskli. Striešku vydala
si nad sebou. A hlavu zvedavého
niesla si ako Salome
na lesknúcej sa mise.

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 takto háda, čo je v nás.

Ó, obruč, okov, prsteň záludný.

EL POZO

Ventana saliendo de lo profundo, oh maravilla.

*Cuántas veces, con la cabeza apoyada en la viga,
escudriñé tus cambiantes cristales.*

*Y aceché tras ellos a Dios
o al diablo. (Ya intuyendo
que unidos están como los dibujos
en los naipes.)*

Pozo.

*Yo preguntaba, tú callabas.
Soltabas tan sólo una ranita.
Tus piedras,
cubiertas siempre de verde
como la mesa de un tribunal supremo,
brillaban. El tejadillo reflejabas
por encima de ti. Y la cabeza del curioso
la llevabas igual que Salomé
en una fuente reluciente.*

¡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.*

Oh aro, herrada, pérfido anillo.

SMRŤ

Len spredu je smrt' strašná.

Zozadu

je naraz všetko krásne nevinné.

Ako karnevalová maska, do ktorej

si po polnoci môžeš nabrat' vody

a napit' sa, či umyt', spotený.

Len dierky po očiach zakryješ dlaňou.

A to je posledné, čo ešte pomýli.

LA MUERTE

Sólo por delante es terrible la muerte.

Por detrás

todo es de pronto hermosamente inocente.

Como una máscara de carnaval en la que

después de medianoche puedes coger agua

y beber o, sudoroso, lavarte.

Sólo cubres con la mano los huecos de los ojos.

Y eso es lo último que aún confunde.

ČAS PRÁZDNA

Zarastá trávou drevená misa.
Chlieb,
kedysi král'ovský pod svätožiarou hladu,
zostupuje už dolu, do popolníc.
Umiera malý boh.

Na uprázdnený trón
razí si cestu l'avoboček.
Dopredu bruchom, ako pop
Alexandra Bloka.
Smutnýn pohlavím
jak kyvadlom nám odmeriava čas.
Čas prázdna.

EL TIEMPO DEL VACÍO

*Se cubre de hierba la fuente de madera.
El pan,
antaño regio bajo el nimbo del hambre,
desciende ya muy abajo, a las urnas de cenizas.
Muere un pequeño dios.*

*Hacia el trono vacío
se abre camino un bastardo.
El vientre hacia adelante, como el pope*

de Alexandr Blok.

Con el triste sexo,

como con un péndulo, nos mide el tiempo.

El tiempo del vacío.

TAK

Tak odchádzame. Denne. Stá a stá.
Zdivený básnik, márne volanie.
A kadlúbka, čo po nás ostane,
sa časom vyplní. Tá jamka, vyhlbená
kvapôčkou tela... Všetko zarastá
nezničiteľnou trávou, obilím.

A iný bude chodiť po kolená
v chlebe, na ktorý zdola spomínaš.
A iný chrbát ako tetiva
sa vypne, vystrelí...

Ach, l'udstvo, drobný dážd',
klopúci vytrvalo na okná
prázdneho domu, v ktorom nebýva
nikto!

A iba hlad dá na to zabudnúť'.
Nie príliš veľký.
Hlad. Nie príliš malý.
Hlad, v ňom sme jedli chlieb,
hlad, v ňom sme milovali.

ASÍ

*Así partimos. A diario. Cientos y cientos.
El poeta enfurecido, la llamada vana.
Y el moldecillo que dejamos
se llenará con el tiempo. Ese hoyuelo excavado
por la gota del cuerpo... Todo se cubrirá
de hierba indestructible, cereal.*

*Y otro caminará hasta las rodillas
en el pan que recuerdas desde abajo.
Y otra espalda, como la cuerda del arco,
se tensará y disparará.*

*¡Ah, la humanidad, lluvia menuda
golpeando sin cesar en las ventanas
de una casa vacía en la que no vive
nadie!*

*Y sólo el hambre permite olvidarlo.
No muy grande.
El hambre. No muy pequeña.
El hambre en la que comíamos pan,
el hambre en la que amábamos.*

ÚDEL

Ofačovaná hlava
Guillauma Apollinaira
vymýšľ'a báseň.
V zabudnutí tela
za tebou sme šli, údel.
A trň v chodidle
sme necítili. Mozol' na dlani
patril k nej ako šiesty prst a bez neho
nebola naša.

Tak ovíja sa telo,
prilieha. Ako podkovu
nás ohýbajú na mieru
neuchopiteľ'ného.

A prosíme si o to.
August Renoir
sa priväzuje o štetec:
na chvíľ'ku ešte, Bože,
uviaž nás aspoň na chvost
trójskeho koňa.

DESTINO

*La cabeza vendada
de Guillaume Apollinaire
inventa un poema.*

*Olvidados del cuerpo
te seguíamos, destino.*

*Y la espina en la planta del pie
no la sentíamos. El callo en la palma de la mano
formaba parte de ella como un sexto dedo, y sin él
no era nuestra.*

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

*Y nosotros lo pedimos.
August Renoir
se ata al pincel:
un instante más, Señor,
átanos aunque sea a la cola
del caballo de Troya.*

ZVONY DETSTVA

Vždy príde deň, keď deti zjedia kl'úč
od dverí tajomstvá. Už ho nevrátia.

Už ho nevydajú, už v nich zapadá
čo deň to hlbšie a neprekročia prah
zavretých dverí už nikdy viac. Tú čiaru,
za ktorou jedenie sa stáva vedením.

Už nikdy viac. A z ukradnutých zvonov
špina čas razí falšované mince
a kupuje, čo z detí ostalo.

Tak umierame všetci pred tou bránou.
Tak na Hromnice občas mrznú psíky:
v mrazivej noci na prah kladú hlavu
a oči stále na kl'učke.

LAS CAMPANAS DE LA INFANCIA

*Siempre llega el día en que los niños se tragan la llave
de la puerta del misterio. Ya no la devuelven.*

*Ya no la entregan, ya se hunde en ellos
cada día más hondo, y el umbral de la puerta cerrada
no lo cruzan ya nunca más. Esa línea*

tras la cual el comer se hace saber.

*Ya nunca más. Y con las campanas robadas
el tiempo ruín acuña monedas falsas
y compra lo que quedó de los niños.*

*Así morimos todos delante de ese portón.
Así se congelan a veces los perrillos en febrero⁸⁴:
en la noche helada ponen la cabeza en el umbral
y los ojos fijos en el picaporte...*

⁸⁴El original dice *Hromnice*, nombre popular con que se conoce en Eslovaquia el día 2 de febrero, en el que es costumbre antiquísima encender velas en las casas; por otra parte, se trata de la época más fría del invierno.

DE KOLÍSKA (LA CUNA)

KOLÍSKA SPIEVA DEŤOM

Čo je vždy pred nami
z toho, čo bolo už?

A čo už nebude
a umierame naň?

Ty, dnes už neznámy,
povedz mi, čo to hl'adám
pod tvojím oknom ako detská dlaň?

Chudobu čistú?
Plienočku snehobielu?

Plienočku ako lístok skorocelu
som prikladal na čierne pred očami,
opustené a bez mena?

Ona mi z dial'ky hovorila: človek.
Kričal som: Čo to znamená?
Odpovedz!

Iba zašumeli hory.
Zašepotali staré ohniská:

MIČ! Za vás, spiacich,
pod vami prehovorí
hlinená kolíska.

LA CUNA CANTA A LOS NIÑOS

*¿Qué hay aún ante nosotros
de aquello que ya fue?*

*¿Y qué ya no será
y moriremos de ello?*

*Tú, hoy ya desconocido,
dime: ¿qué es lo que busco
bajo tu ventana, como la mano abierta de un niño?*

*¿Una limpia pobreza?
¿Un pañal immaculado?*

*¿El pañal, como una hojita de llantén,
lo ponía en eso negro ante los ojos,
abandonado y sin nombre?*

*Ella me decía desde la lejanía: hombre.
Yo gritaba: ¿qué significa?
¡Responde!*

Sólo sonaron los bosques.

Susurraron los viejos fogones:

*¡Calla! Por vosotros, durmientes,
hablará desde abajo
la cuna de arcilla.*

KOSCOVE RAŇAJKY

Ó, jedlá kráľ'ov,
ohrievané
na ľudskej krvi ako na kozúbku.

Hlbokou trávou nosili ich,
hlbokou trávou.
Sväté telo žien
hrialo ich cestou.
Voniavali ním
jak vanilkou a šafránom.

Prijímal si, nie jedol.
Celá zem
bývala pri tom.

Dolu v údolí
kohútik hulákal,
ked' ako smiešny vít'az
stál,
rozkročený nad ránom.

EL DESAYUNO DEL SEGADOR

*Oh, alimentos de reyes,
calentados*

en la sangre humana como en la lumbre.

Por la hierba profunda los llevaban,

por la hierba profunda.

El santo cuerpo de las mujeres

los calentaba por el camino.

Olían a él

como a vainilla y azafrán.

Comulgabas, no comías.

Toda la tierra

estaba presente.

Abajo, en el valle,

chillaba un gallito

cuando, igual que un risible vencedor,

se erguía

con la mañana a sus pies.

DETI

Zajedno s nimi, menší bratia zvierat.
Vedia ešte, čo my už nevieme.
Len priezračnú a čistú vodu pijú,
smet' odfúknu a vyvrhujú špinu.
Hlavičky na tráve,
a zväčša ležiac pri tom,
jak nemocného počuvajú svet.

Čo povie im, to nikdy nevyslovia.
Nosia to pod košiel'kou ako jablká
zo susedovho stromu.

Potroche začnú smutniet'. Tušia deň,
keď z každého z nich odchádza
malý princ na koni a odnáša si žezlo
i jablko.

A to je vlastne koniec.
Čo potom príde, už sa opakuje.
Na l'udskú mieru od počiatku dané.
To postavenie mimo hry.
A únava. A úzkosť'.

LOS NIÑOS

*A un tiempo con ellos, hermanos menores de los animales.
Sabén aún lo que nosotros ya no sabemos.
Sólo agua pura y transparente beben,
soplan la basura y escupen la suciedad.
Las cabecitas sobre la hierba,
tendidos las más de las veces,
como a un enfermo escuchan al mundo.*

*Qué les dice, eso nunca lo revelan.
Lo llevan bajo la camisita igual que las manzanas
del árbol del vecino.*

*Poco a poco comienzan a entristecerse. Adivinan el día
en que de cada uno se marcha
el principito a caballo, llevándose el cetro
y la manzana.*

*Y en realidad eso es el fin.
Lo que viene después ya se repite.
Desde el principio dado a medida del hombre.
Esa posición fuera de juego.
Y el cansancio. Y la angustia.*

ROZTÁČANIE L'ANU

Predbiehame jak deti, netušiac.
Osudy vecí, deje, ktoré budú
- všetko je v nás.

Je oheň v kmeni,
v semienku strom
a v strome kolíska
alebo rakva.
Počuješ?

Čo je, už bolo dávno.
A čo má byť, už bolo tiež.

Na letnej stráni gestá prastaré,
významu plné, roztáčajú l'an
a kreslia obrus.

A človek chodí, oči dokorán,
a nevidí. A nepočuje kvapku,
jak našepkáva záplavu.

Všetko je v nás.
A všetko budúce
nám ako kameň padá na hlavu.

EL GIRAR DEL LINO

*Como niños a la carrera adelantamos, sin presentir.
Los destinos de las cosas, los hechos que serán:
todo está en nosotros.*

*Está el fuego en el pedernal,
en la semilla el árbol
y en el árbol la cuna
o el féretro.
¿Oyes?*

*Lo que es, ya fue hace tiempo.
Y aquello que será, ya fue también.*

*En la ladera estival antiquísimos gestos,
llenos de sentido, hacen girar el lino
y dibujan un mantel.*

*Y el hombre camina, los ojos de par en par,
y no ve. Y no oye la gota
que avisa la inundación.*

*Todo está en nosotros.
Y todo lo futuro
nos cae como una piedra en la cabeza.*

DE STÓL CHUDOBNÝCH (LA MESA DE LOS POBRES)

KRÍŽ OBILIA

Veterný zámok.
V jeho základoch
sídlila myš - domáci bôžik.

Pamätáš
jej večný úl'ak po poslednom snope,
ked' vyšla z rozbitého domova?

Myšou cestičkou,
uzučkou ako žilka,
letela.
Kvapôčka krvi, z chleba vystreknutá.
Zo snopa, bodnutého do boku
zubami vidiel, jak naberali výšku.

Veterný zámok,
na chvíl'ku ešte prichýl'
maličku báseň
ako sivú myšku,
vystrašenú,
tak zrazu bez domova,
iba to t'ažké nebo nad sebou.

LA CRUZ DEL CEREAL

*Castillo en el aire.
En sus cimientos
vivía un ratón, un diosencillo doméstico.*

*¿Recuerdas
su eterno susto después de la última gavilla,
cuando salía del hogar roto?*

*Por un camino de ratón,
estrecho como una vena,
volaba.
Una gotita de sangre salida del pan.
De la gavilla, pinchada en el costado
por los dientes de la horca al tomar altura.*

*Castillo en el aire,
acoge aún un momento
al pequeño poema
como a un ratoncillo gris,
asustado,
tan de pronto sin hogar,
sólo ese cielo pesado sobre él.*

HL'ADANIE OBRAZU

Ťažká

jak úder Van Goghovho štetca
je schôdza jari u nás na horách.

Ryšavý maliar

s hlavou lanskej trávy
tu uzimeno vrávorá

po lúke, ešte s husou kožou mrazu.
(Nespomenie si nikdy na inú.)

Tým hrubým štetcom skúša tón.

No márne.

I prečiarkne to cestou.

Pod tým, dolu

si tužkou kreslí krajinu.

EN BUSCA DEL CUADRO

Pesado

*como un golpe del pincel de Van Gogh
es el descenso de la primavera en nuestros montes.*

El pintor pelirrojo

*con cabeza de hierba del año pasado
se tambalea friolero por el prado*

*aún con piel de gallina de la helada.
(Nunca se acordará de otro.)*

*Con el grueso pincel prueba el tono.
Pero en vano.
Y lo tacha con un camino.*

*Al pie de ello, abajo,
con el lápiz dibuja el paisaje.*

MUŽ V POLI

A každý deň a každý deň ju učí.
Zohnúc sa k tomu, vysvetl'uje stráni.

Že predel medzi kameňom a hlinou
je čiara života. Je čiara,
ktorá sa kreslí do mužových dlaní.
A ktorú práve t'ahá svojím pluhom.

A teda medzou chráni holú prst'.
Aby sa na ňu nezatúlal
kameň, čo po ňom občas hodí smrt'.

Lebo muž nie je vetroplach
či osika a svoje semená
naverímboha nezveruje vode,
nie vetru, ani kameňom.

HOMBRE EN EL CAMPO

*Y cada día, y cada día le enseña.
Inclinándose, explica a la ladera.*

*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.*

*Pues no es el hombre un cabeza loca
ni un álamo temblón, y no confía
a la buena de Dios sus semillas al agua,
no al viento, ni a la piedra.*

OVOS

I kameniu je občas do spevu
a vymýšl'a si:
porodilo šaša,
veselý chlebík.

Ako hrkálky
z bláznovej čiapky
zvonja jeho kvety.

A štíhle zrno v tuhej košiel'ke
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 spievat'.

AVENA

*Hasta la piedra a veces tiene ganas de cantar
e imagina:*

*ha dado a luz un bufón,
un alegre panecito.*

*Como los cascabeles
del gorro de un 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.

SÚ CESTY

L. Novomeskému

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 d'alej ide pešo.
Nelačný chvály, vlašný k výplate.

A kol'aj,
kol'aj vrytá do zeme,
mu povie, čo má vyhraté.

HAY CAMINOS

A L. Novomeský

*Hay caminos duramente marcados
por la ira del hombre.*

*Caminos donde la carga se inclina
y amenaza caer.*

*Entonces el hombre
sube encima
y en lado contrario
carga el peso de todo lo que es.
En ese momento ofrece
todo lo que tiene después del nombre.
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.*

CHLIEB NÁŠ

Chválieval som,
že ti je pod pás,
človeče.
Že najviac po plecيا.

Tak som t'a vídal
v ňom odpradávná:
vzpriamený
tiahol si za kosou
a tvoja vlhká hlava
plávala nad ním ako nad vodami
kráľ'ovská lod'.

A ty si chlieb a chlieb.
Hlboko v ňom.

A predsa tu i tam
nesmelý výkrik v tebe vzpiera sa
byt' pod vodami,
prosí vydýchnut',
vychrlit' more ako vorvane -
a opät' ideš doľu.

Odvtedy
býva mi smutno,
ked' pri pitvaní rýb

do dlane beriem krehký balónik,
podobný presýpacím hodinám.

A vidím l'udskú dušu.

EL PAN NUESTRO

*Solía alabar que te llegaba
por debajo de la cintura,
hombre.
Que como mucho a los hombros.*

*Así te veía
desde siempre dentro de él:
erguido
te movías tras la guadaña
y tu cabeza húmeda
flotaba sobre él, como en las aguas
la nave real.*

*Y tú eres pan y pan.
Dentro de él, profundamente.*

*Sin embargo, aquí y allá,
un tímido grito en ti se resiste
a estar bajo las aguas,
pide tomar aliento,
escupir el mar como las ballenas.*

Y descienes de nuevo.

*Desde entonces
me entristezco
cuando al limpiar pescados
cojo en la mano un frágil globito
parecido a un reloj de arena.*

Y veo el alma humana.

DEJEPIS

Neryl si mečom, brat môj.
Iba pluhom.

A to je ešte málo.
Pre tento svet, kde hranica
je brázdou po meči,
i po pluhu.

Tú tvoju
prekročí diet'a
(i škrečok, v hryzákoch
odnesie klások z tvojej úrody).

A tvoja vozba mlčí.
Nevychrlí
olovo, ano oheň.

V prútenom koši
len pri bezmocnom slove
osieval svoje dejiny.

Príliš človek.
Či príliš málo človek?
Nevinný. Iba nevinný.

LECCIÓN DE HISTORIA

No cavabas con la espada, hermano mío.

Sólo con el arado.

Y eso es poco todavía.

Para este mundo, donde la frontera

es un surco de espada

y también de arado.

La tuya

la cruzaría un niño

(y un hamster, entre los dientes

llevándose una espiga de tu cosecha).

Y tus carros callan.

No escupen

plomo, ni fuego.

En un cesto de mimbre,

sólo con la palabra impotente,

sembraba su historia.

Demasiado humano.

¿O demasiado poco humano?

Inocente. Sólo inocente.

CESTA

Padá to z matky na syna.
Zas ako bičom
cestičkou plieska
krajina.

Prilipne ním i na tebe.
Jak pečie svoju
úrodu v hnedej
pahrebe.

Nie úder, ale volanie.
I po láske však
na tele jazva
ostane.

A padá z matky na syna.
Zas ako bičom
cestičkou plieska
krajina.

CAMINO

*Cae de la madre al hijo.
Otra vez el paisaje
restalla como un látigo*

el camino.

Con él también se pega a ti.

*Mientras asa su
cosecha en las pardas
brasas.*

No golpe, sino llamada.

*Pero hasta del amor
queda en el cuerpo
cicatriz.*

Y cae de la madre al hijo.

*Otra vez el paisaje
restalla como un látigo
el camino.*

A TO JE PRAVDA

I bolo návštev za jeden život.

Bolo:

bol hlad a sučka-smrt'
a za ohradou bieda
prestupovala, čakávala v skrýši,
kedy sa kto zas pomýli
a vypije si o pohárik viacej
z tragédie,
a v noci pod dlážkou
hryzkala starost' ticho ako myši.

Však pýtaj sa ich:

Kto k vám chodieval?

Tu v čase, keď im dych už odtrháva z vety,

prikryjúc všetko zlé,

tak povedia:

Chodievala k nám zem a nosila nám kvety.

A to je pravda.

Y ES VERDAD

Hubo muchas visitas para una sola vida.

Hubo:

*estuvieron el hambre y la perra-muerte,
y detrás del cercado la miseria
daba pasos en el sitio, esperaba en su escondrijo
quién sería el próximo en confundirse
y en beber un vaso más
de tragedia,
y de noche, bajo el piso,
la preocupación roía en silencio, como los ratones.*

Pero pregúntales:

¿Quién iba a visitaros?

*Entonces, cuando ya el aliento les quita el pan de la frase,
tapando todo lo malo,*

dirán así:

Venía a vernos la tierra y nos traía flores.

Y es verdad.

DE HUDBA TVAROV (LA MÚSICA DE LAS FORMAS)

ZASPIEVAŤ MÝTUS

Zaspievat' mýtus
a namal'ovat' baladu.
Na to už tvoje pestré zrkadielko
je trochu málo,
príroda.

A tvoja ruka ruku maliarovu
viac nepovedie tam,
kde obraz siaha za odraz a zrkadlí
nie fakt,
lež osud,
nie okamih,
no dejiny.

Môj dávny chodníček,
už budeš pre iných.
Mne si už zarástol trávou.

Tým, čo sa prehnalo nad ľudskou hlavou.

CANTAR EL MITO

*Cantar el mito
y pintar la balada.
Para ello tu variado espejito
se queda ya un poco corto,
naturaleza.*

*Y tu mano ya no guía
la mano del pintor allí
donde el cuadro va más allá del reflejo
y refleja no el hecho,
sino el destino,
no el instante,
sino la historia.*

*Mi caminito de antaño,
ya serás para otros.
Para mí ya estás cubierto de hierba.*

De lo que pasó volando sobre la cabeza humana.

DE HORA (EL BOSQUE)

OBLOHA NAD LESOM

Studnička belasá,
kam chodievajú smreky.
A hlava pri hlave
jak ovečky t'a pijú.
Vhrúžit' sa do teba,
do tvojej čírej rieky.
V tebe sa vykúpat'
a narovnat' si šiju.

Studnička bezodná,
ako úl' svoje česno,
tak otvárame sa
pred tebou, do d'aleka.
Akoby navôkol
už bolo trochu tesno.
Len hore, nad hlavou
kus miesta pre človeka.

Studnička, povedz nám,
no čím nás to v nás nútia,
čo to len prosí v nás
a čo to nami zmieta:
l'ahnút' si na chrbát

a pit' t'a do zalknutia.
Ó, smäd, čo nosíme
už od počiatku sveta.

CIELO SOBRE EL BOSQUE

*Azul fuentecilla
donde van los abetos.
Y, juntas las cabezas,
como ovejas te beben.
Sumergirse en ti,
en tu río puro.
En ti bañarse
y enderezar el cuello.*

*Fuentecilla sin fondo,
igual que abre su entrada la colmena
nos abrimos nosotros
ante ti, hacia lo lejos.
Como si en torno
faltara ya algo de espacio.
Sólo sobre la cabeza, arriba,
un poco de sitio para el hombre.*

*Dinos, fuentecilla,
cómo dentro de nosotros nos obligan,
qué es lo que pide en nosotros
y qué nos agita:*

*tendernos de espaldas
y beberte hasta atragantarnos.
Oh, sed que llevamos
desde el comienzo del mundo.*

DE PRÍSNY CHLIEB (PAN SEVERO)

ZIMY P. BRUEGHELA

Brueghlovej zimy snový kraj.
Rodisko všetkých rodných krajov,
na svojho syna spomínaj!

Z nahoty stromov, ticha hájov,
tajomne blízke ku nám veje,
neznámo známe volá:
ešte príd'!

Kde sa to stalo?
Kde to bolo? Kde je?

Ja som tam žil.
Kde to len mohlo byť'?

LOS INVIERNOS DE P. BRUEGHEL

*Tierra de ensueño del invierno de Brueghel.
¡Terraño de todas las tierras natales,
acuérdate de tu hijo!*

De la desnudez de los árboles, del silencio de los sotos,

*misteriosamente próximo sopla hasta nosotros,
ignotamente conocido grita:
¡vuelve!*

*¿Dónde sucedió?
¿Dónde fue? ¿Dónde es?*

*Yo he vivido allí.
¿Pero dónde pudo ser?*

RODINOVÍ MILENCI

Tak to je láska:
dláto Sochárovo.

A kameň, ktorý za život
neriekne ani slovo,

odrazu spieva.

LOS AMANTES DE RODIN

*Así que es esto el amor:
el cincel del Escultor.*

*Y la piedra, que en vida
no dice una palabra,*

de pronto canta.

VYSCHNUTÉ STUDNIČKY

Ako keď zomrie psík -
tak zhasne prameň.
A nemá voda,
po roky nemo verná,
odíde od nás.
Preč, do nedožerna.
A budeš márne odval'ovat' kameň,
jej hrob je prázdny.

A čo sme mali, už nemáme,
len vieme.
A vietor, prach a hlina zatlačia
tie vylúpené očné jamky zeme.

LAS FUENTES SECAS

*Como cuando muere un perrito,
así se seca una fuente.
Y el agua muda,
mudamente fiel durante años,
nos abandona.
Se va hasta donde no llega la 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.*

DEJINY PIESNE

Hej, na počiatku bola pieseň.
A akoby ju nespievala bytosť,
ale sám živel.
Rachot skál,
hvizd vetra, šplechot vôd a šelest' trávy,
či mäkký praskot pluhu, ktorý oral.

V celistvom kruhu vôkol jeho hlavy
v ňom všetko nemé spievalo svoj chorál
a človek mu len hrdlo požičal.
A srdce do taktu,
kladivko prečudesné.

Potom však osamel
a opustil ten kruh.
A potom jeho opustili piesne.

HISTORIA DE LA CANCIÓN

*Sí, en el principio fue la canción.
Y como si no la cantara un ser,
sino el propio elemento.
El estruendo de las rocas,
el silbido del viento, el chapoteo de las aguas y el rumor de la
hierba,*

o el blando crujido del arado que araba.

*En un círculo íntegro en torno a su cabeza,
dentro de él todo lo mudo cantaba su coral,
y el hombre sólo le prestaba su garganta.
Y el corazón al compás,
extrañísimo martillo.*

*Pero después se quedó solo
y abandonó ese círculo.
Y luego a él lo abandonaron las canciones.*

POEOVE HAVRANY

Celú zimu som kŕmil havrany,
aby som poznal.

Že ich tmavý tón
nemá nič so smrt'ou.
Že nie sú ani smutné.
Že každá farba s tvárou v absolútne
je vlastne čierna;
odtiaľ ku nám cúva
na miesto bohmi vyhradené v dúhe.

I že sú havrany
vtáky ako tie druhé.
Ako tie druhé že sú
posláci oblohy,
šperky, čo si tam hore
zakladá zem jak žena do účesu.

Avšak on spieval o ich čiernom chóre:
sliapočky smrti, emblém Osudu,
tiene vecí, čo viac už nebudú.
A postavil im štíhly chladný Dóm.
A vložil do nich
to, čo bolo v ňom.

No ony žijú živlom po vôli.

A neteší ich ani nebolí
danajský prísl'ub človekovho daru.
A odmietajú tlačit' jeho káru.

«Nás nevolaj, vy idete v tom sami.
Iba váš tieň,
viac nikto nie je s vami.»

LOS CUERVOS DE POE

*Todo el invierno di de comer a los cuervos
para conocer.*

*Que su tono oscuro
nada tiene que ver con la muerte.
Que ni siquiera son tristes.
Que todo color con el rostro en el absoluto
es negro en realidad;
desde allá retrocede hacia nosotros,
al lugar del arco iris reservado por los dioses.*

*Y que son los cuervos
pájaros como los otros.
Como esos otros que son
recaderos del cielo,
joyas que allá arriba
se pone la tierra como una mujer en el peinado.*

*Pero él cantaba sobre su negro coro:
gallinitas de la muerte, emblema del Destino,
sombras de las cosas que nunca más serán.
Y les hizo una esbelta y fría Catedral.
E introdujo en ellos
lo que había dentro de él.*

*Pero ellos viven a gusto de los elementos.
Y no les alegra ni les duele
la promesa envenenada del regalo del hombre.
Y rehusan tirar de su carro.*

*«No nos llames, en esto vais solos.
Sólo vuestra sombra,
nadie más está con vosotros.»*

PRÍSNY CHLIEB

Zasa som dlho čakal na báseň.
I svet už strvdol.
Okoralé slová
zarezávajú sa mi do d'asien
a osfkam.
A trpezlivo, znova
ich preval'ujem v ústach bol'avých.

A viem, že plné l'udských modlitieb,
osihotenou cestou do slávy
starenky u nás takto žuli chlieb
už trochu prísny.

PAN SEVERO

*De nuevo he esperado mucho tiempo al poema.
Y el mundo ya se ha endurecido.
Las palabras recias
se clavan en mis encías
y resoplo.
Y de nuevo, con paciencia,
les doy vueltas en la boca dolorida.*

*Y sé que en nuestra tierra, llenas de humanas plegarias,
por el camino solitario a la gloria,*

*las ancianas mascaban así el pan
ya algo severo.*

MYSLEL SOM SI

Myslel som si: pribudne do spomienky,
čím odbudlo ma z bytia,
nič sa nestane.

Budem sa nebadane st'ahovat'.

Ako piesok v presýpacích hodinách
z priestoru do priestoru,
no stále svoj
a celý.

Myslel som si.

Lenže i zo spomienky odbúda.

Nest'ahujem sa, cúvam.

Akoby cúval strom už korunou,
nie lístím.

Áno, i spomienka sa zmenšuje.

No údel...

Údel ostáva ten istý.

YO PENSABA

Yo pensaba: crecerá en el recuerdo

lo que en mi ser disminuyó,

no pasará nada.

Me iré trasladando imperceptiblemente.

*Como la arena de un reloj,
de un espacio a otro,
pero siempre dueño de mí
y entero.*

*Yo pensaba.
Sólo que también el recuerdo disminuye.
No me traslado, me retiro.
Como si el árbol se retirase ya con la copa,
no con las hojas.
Sí, también el recuerdo se hace pequeño.*

*Pero el destino...
El destino sigue siendo el mismo.*

DE NESKORÝ AUTOPORTRÉT (AUTORRETRATO TARDÍO)

SMRŤ LEVA NIKOLAJEVIČA

Pred čím to utekal ten poločlovek, poloboh,
umierajúci na zastrčenej staničke?
Pred čím by aj, ak na každučkú z ciest
nemôžeme si nevziať so sebou
Otče náš, samých seba, teda to,
čoho nás zbavíš iba v Astapove?

A tak sa, t'ažký sebe, vybral tam.
Len človek. Už len človek.

LA MUERTE DE LEV NIKOLAJEVIČ

*¿De qué escapaba ese semihombre, ese semidiós,
moribundo en una estación perdida?
¿De qué podría hacerlo, si a todos y cada uno de los viajes
no podemos no llevarnos,
Padre nuestro, a nosotros mismos, aquello
de lo que nos librarás sólo en Astapovo?*

*Y de este modo, sintiéndose pesado, se puso en marcha hacia
allí.*

Sólo hombre. Ya sólo hombre.

DE ČÍTANIE Z ÚDELU (*LECTURA DEL DESTINO*)

BOLO MI L'ÚTO

Tak ešte raz a možno naposled:
ja som si nevyvolil tento svet.

To svet si vybral mňa.
A neomlúval sa mi.

Životom žitý, diaty dejinami,
plní si človek mieru daného
a neroztína osudové puto.

Nevedel som sa hnevať na neho.
No bývalo mi l'úto.

LO SENTÍ

*Otra vez más, y tal vez la última:
yo no elegí este mundo.*

*Fue el mundo el que me eligió.
Y no me pedía disculpas.*

Vivido por la vida, acontecido por la historia,

*llena el hombre la medida de lo dado
y no corta el lazo del destino.*

*No era capaz de enfadarme con él.
Pero lo sentía.*

BALADA O L'UDSKOM SRDCI

J. Števíčekovi

Len nehl'adané
sa bez bolesti stráca.
Dar rúk je všetko, čo je na stole.
Všetko je túžba, úsilie, nápor, práca.
Ešte aj zvon
vie, čo sú mozole.

Ach, jazvy zvonov, srdcom vytlčené:
prijat' úder a pod ním vydat' tón.
L'ud'om sa pritom stáva
- v Božom mene -
že srdce, živlom príliš otvorené,
zjaví sa skôr
než samučičky zvon.

Kto hnetie nás,
ten vie, čo nevie veža
a zvony v nej: že nie sme ako ony.

Že l'udské srdce nesmie byt' zo železa.
Pretože nielen udiera.
Aj zvoní.

LA BALADA DEL CORAZÓN HUMANO

A J. Števíček

*Sólo lo no buscado
se pierde sin dolor.
El don de las manos es todo lo que hay sobre la mesa.
Todo es ansia, esfuerzo, empuje, trabajo.
Hasta la campana
sabe qué son los callos.*

*Ah, cicatrices de las campanas, talladas por el badajo:
recibir un golpe y bajo él dar el tono.
Pero a los hombres les pasa
-en el nombre de Dios-
que su corazón, demasiado abierto a los elementos,
se muestra antes
que la mismísima campana.*

*El que nos amasa sabe
lo que no sabe la torre
ní sus campanas: que nosotros no somos como ellas.*

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

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias: Obras de Milan Rúfus.

1.1. Poesía.

Až dozrieme, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1956.

Chlapec, Dolný Kubín, Prípravný výbor XII. Hviezdoslavovho Kubína, 1966.

Zvony, Bratislava, Smena, 1968.

Triptych, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1969 (antología, incluye el ciclo inédito *V zemi nikoho*).

L'udia v horách, Bratislava, Tatran, 1969.

Stôl chudobných, Bratislava, Smena, 1972.

Kolíska, Martin, Osveta, 1972.

Chlapec mal'uje dúhu, Bratislava, Smena, 1974.

Hudba tvarov (L'udovít Fulla, *Hudba tvarov* s veršami Milana Rúfusa), Bratislava, Tatran, 1977.

Hora, Martin, Osveta, 1978.

Óda na radosť, Bratislava, Smena, 1981.

Prísny chlieb, Bratislava, Smena, 1987.

Pokus o pieseň, Prešov, Bibliofílie Akademického Prešova, 1988.

Dve osudové, Bratislava, SAPAC, 1991 (incluye la composición poética inédita *Murárska balada*).

Neskorý autoportrét, Liptovský Mikuláš, Tranoscius, 1992.

Čítanie z údelu, Liptovský Mikuláš, Tranoscius, 1996.

1.2. Poesía para niños.

Kniha rozprávok, Bratislava, Mladé letá, 1975.

Sobotné večery, Bratislava, Smena, 1979.

Mechúrik Koščírik s kamarátmi, Bratislava, Mladé letá, 1981.

Rozprávočka veselá, ostaň ešte s nami, Bratislava, Mladé letá, 1985.

Studnička, Bratislava, Smena, 1986.

Koza rohatá a jež, Bratislava, Mladé letá, 1988.

Tiché papradie, Bratislava, Smena, 1990.

Koníček můj, nes ma, nes, Bratislava, Mladé letá, 1990.

Modlitbičky, Bratislava, Mladé letá, 1992.

Lupienky z jabloní, Bratislava, Mladé letá, 1993.

Nové modlitbičky, Bratislava, Mladé letá, 1994 (1. rozšírené vydanie).

Zvieratníček, Liptovský Mikuláš, Tranoscius, 1994.

Pamätníček. Modlitby za dieťa, Bratislava, Mladé letá, 1995.

1.3. Ensayos.

Vám patrí úcta, Banská Bystrica, 1966.

Človek, čas a tvorba, Bratislava, Smena, 1968.

Štyri epištoly k ľuďom, Bratislava, Tatran, 1970.

O literatúre, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1974.

Báseň o Kriváni, Martin, Osveta, 1988.

A slovo rozdúchal duch, Prešov, Bibliofílie Akademického Prešova, 1992.

Epištoly staré i nové, Bratislava, Národné literárne centrum, 1996.

1.4. Reediciones y antologías de su obra poética.

Až dozrieme, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1958 (2. vydanie).

Až dozrieme, Bratislava, Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1963 (3. rozšírené vydanie).

Zvony, Bratislava, Tatran, 1972 (2. vydanie).

Básne, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1972.

Hľadanie obrazu (Bazovský, *Hľadanie obrazu* s veršami Milana Rúfusa), Bratislava, Tatran, 1973.

Kolíska spieva det'om, Bratislava, Tatran, 1974.

Básne, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1975 (2. rozšírené vydanie).

A čo je báseň, Bratislava, Smena, 1978.

Básne, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1978 (3. vydanie).

Kolíška spieva det'om, Bratislava, Tatran, 1979 (2. vydanie).

Básne, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1981.

Až dozrieme, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1982 (4. vydanie).

Kolíška, Martin, Osveta, 1983 (2. vydanie).

Zvony, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1986 (3. vydanie).

Óda na radosť, Bratislava, Smena, 1986 (2. vydanie).

Mám ústa plné tvojich úst, Bratislava, Smena, 1988.

Básne, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1988 (2. rozšírené vydanie).

Prosté, ťažké, Bratislava, Tatran, 1989.

Lásky, Košice, Pezolt, 1996.

1.5. Traducciones de su obra a otros idiomas.

Al húngaro:

M. Rúfus, *Válogattot versek*, Bratislava, Madach / Budapest, Európa könyvkiadó, 1973.

M. Rúfus, *A költő hangja*, Bratislava, Madach / Budapest, Európa könyvkiadó, 1981.

Al italiano:

La terra sotto i piedi, Monfalcone, Circolo "Il punto", 1977.

M. Rúfus, *Poesie*, Nápoles, Plural Edizioni, 1992.

Al polaco:

M. Rúfus, *Wiersze*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1978.

M. Rúfus, *Wyznanie miłości*, Staszów, Staszowskie towarzystwo kulturalne, 1995.

Al alemán:

M. Válek, M. Rúfus, V. Mihálik, *Gedichte*, Berlín, Volk und Welt, 1978.

Al ruso:

Iz sovremennoj češkoslovackoj poezii, Moscú, Progress, 1983.

Al georgiano:

M. Rúfus, *Poemas*, Tiflis, Nakaduli, 1983.

Al checo:

M. Rúfus, *Země trvá*, Praga, Československý spisovatel, 1984.

M. Rúfus, *Ofeliin pohřeb*, Praga, Mladá fronta, 1986.

M. Rúfus, *Nové modlitbičky*, Bratislava, Mladé letá, 1995.

Al lituano:

M. Rúfus, *Niekieno žemeje*, Vilna, 1987.

Al serbio:

M. Rúfus, *Skidanije s krsta, Snímanie z križa*, Smederevo, Naš glas / Novi Sad, Obzor, 1990.

Al ucraniano:

M. Rúfus, *Vibrani tvori*, Prešov, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1991.

Al español:

"Antología de la poesía eslovaca contemporánea", *Equivalencias*, 24,
Madrid, Fundación Fernando Rielo, 1993.

M. Rúfus, *Tiempo de adioses*, Barcelona, Lumen, 1996.

2. Bibliografía sobre Milan Rúfus.

2.1. Estudios y ensayos publicados en libro.

Bagin, Albín, *Priestory textu*, Bratislava, Smena, 1971.

Bagin, Albín, *Vitalita slovesnej tvorby*, Bratislava, Tatran, 1982.

Bžoch, Jozef, *Podoby slovenskej poézie*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1961.

Bžoch, Jozef, *Literárne soboty*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1990.

Felix, Jozef, *Domov i svet*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1986.

Hamada, Milan, *Sizyfovský údel*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1994.

Hajko, Dalimír, *Niekoľko inšpirácií*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1976.

Jurík, L'uboš, *Rozhovory*, Bratislava, 1975.

Kadlečík, Ivan, *Z reč v nížinách*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1993.

Kováč, Bohuš, *K studniciam života*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1992.

Machala, Drahoslav (ed.), *Otvorené okná Literárneho týždenníka*, I, Bratislava, Národné literárne centrum, 1996.

Marčok, Viliam, *Milan Rúfus*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1985.

Matuška, Alexander, *Človek v slove*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1967.

Matuška, Alexander, "Doslov". In: Rúfus, Milan, *Básne*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1988.

Miko, František, *Umenie lyriky*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1988.

Mikovič, Fedor, *Slovo dalo slovo*, Bratislava, Osveta, 1985.

Mikula, Valér, *Hľadanie systému obraznosti*, Bratislava, Smena, 1987.

Mináč, Vladimír, *Súvislosti*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1976.

Noge, Július, *Kritické komentáre*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1974.

Okáli, Daniel, *Výboje a súboje II*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1983.

Patera, Ludvík, *Hodnoty súčasnej slovenskej literatúry*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1988.

Peterka, Josef, *Principy a tendence*, Praga, Československý spisovateľ, 1981.

Poliak, Ján, *Rozhovory o literatúre pre mládež*, Bratislava, 1978.

Rosembaum, Karol, *Pamät' literatúry*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1978.

Šabík, Vincent, *Čítajúci Titus*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1982.

Šmatlák, Stanislav, *Pozvanie do básne*, Bratislava, Smena, 1971.

Šmatlák, Stanislav, *Súčasnosť' a literatúra*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1975.

Šmatlák, Stanislav, *Dve storočia slovenskej lyriky*, Bratislava, Tatran, 1979.

Števček, Ján, *Estetika a literatúra*, Bratislava, Tatran, 1977.

Števček, Ján, y Bagin, Albín, *Obrazy a myšlienky*, Bratislava, Smena, 1979.

Števček, Pavol, *Návrat k literatúre*, Bratislava, Smena, 1967.

Tomčík, Miloš, *Poézia na križovatkách času*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1983.

VV.AA., *Cesty a ozveny diela Milana Rúfusa*, Bratislava, Vydavateľstvo Matice slovenskej / AIA CENTRUM, 1993.

VV.AA., *Život a dielo Milana Rúfusa*, Nitra, Spolok Slovenských Spisovateľ'ov / Národné Literárne Centrum / Fakulta humanitných vied Univerzity Konštantína Filozofa, 1997.

(NOTA: Además de los trabajos citados, deben considerarse aquí los epílogos a las diversas ediciones de las obras de Rúfus, para lo que remitimos al apartado 9.1.)

2.2. Estudios y reseñas en revistas literarias.

Bagin, Albín, "Rúfusov svet", *Romboid*, 1969, 5, pp. 14-22.

Bagin, Albín, "Básnik mravného záväzku (Milan Rúfus: Až dozrieme, 1956)", *Romboid*, 1978, 7, pp. 48-53.

Bartko, Michal, "Až dozrieme...", *Slovenské pohľady*, 1957, 1, pp. 46-54.

Bartko, Michal, "A múdrosť hlbín", *Literárny týždenník*, 1995, 4, p. 5.

Bartko, Michal, "Milan Rúfus alebo Čítanie z údelu", *Literárny týždenník*, 1996, 41, p. 3.

Hochel, Braňo, "Rúfus 1987", *Romboid*, 1987, 12, pp. 73-75.

Kolbuszewski, Jacek, "Mit w poezji Milana Rúfusa", *Slavica Wratislaviensia*, XII, 1977, pp. 73-85.

Kováč, Bohuslav, "Slovo premožené poéziou", *Slovenské pohľady*, 1970, 1, pp. 12-16.

Kupec, Ivan, "Múdrosť dozrievania", *Kultúrny život*, 1957, 25, pp. 1 y 3.

Marčok, Viliam, "Prítomnosť básnika", *Romboid*, 1975, 8, pp. 32-34.

Marčok, Viliam, "Viliam Marčok číta Milana Rúfusa", *Romboid*, 1980, 4, pp. 22-29.

Marčok, Viliam, "Rúfusova Óda na radosť", *Romboid*, 1985, 1, pp. 46-52.

Marčok, Viliam, "Osudová Milana Rúfusa", *Romboid*, 1987, 6, pp. 19-21.

Matuška, Alexander, "Nevšedný debut", *Kultúrny život*, 1957, 26, p. 4.

Noge, Július, "Sú cesty", *Romboid*, 1972, 5.

Noge, Július, "Tak prichádzal básnik", *Romboid*, 1974, 6, pp. 31-34.

Očenášová-Štrbová, S., "Otčenáš v tvorbe Milana Rúfusa", *Cirkevné listy*, 1996, 6, pp. 84-85.

Pišút, Milan, "Paradoxy Milana Rúfusa", *Slovenské pohľady*, 1982, 3, pp. 96-99.

Plutko, Pavol, "Autentické svedectvo", *Slovenské pohľady*, 1969, 3, pp. 140-142.

(Š), "Na diskusii o Rúfusovej zbierke", *Kultúrny život*, 1957, 25, p. 1.

Šabík, Vincent, "Básnik proti mlčaniu", *Kultúrny život*, 1966, 34.

Šmatlák, Stanislav, "Zápas s anjelom l'udskosti", *Romboid*, 1969, 1, pp. 77-82.

Šmatlák, Stanislav, "Básnikove epištoly l'ud'om", *Romboid*, 1970, 2, pp. 55-58.

Šmatlák, Stanislav, "Pred triptychom Milana Rúfusa", *Romboid*, 1970, 4, pp. 1-11.

Šmatlák, Stanislav, "Plodonosné sloje detstva", *Bibiana*, 1994, 1, pp. 1-10.

Števček, Ján, "Úvaha nad básnikom", *Slovenské pohľady*, 1978, 12, pp. 32-40.

Števíček, Pavol, "V Rúfusovej poetológii", *Slovenské pohľady*, 1979, 1, pp. 111-118.

Števíček, Pavol, "Báseň ako chlieb duše", *Romboid*, 1990, pp. 47-49.

Tomčík, Miloš, "Milan Rúfus: Chlapec mal'uje dúhu", *Slovenské pohľady*, 1974, 9, pp. 122-125.

V.T. [Turčány, Viliam], "Zo slovníka slovenskej literatúry: Milan Rúfus", *Romboid*, 1978, 1, pp. 63-70.

Vaško, Imrich, "Milan Rúfus: Kolíska spieva det'om", *Slovenské pohľady*, 1981, 12, pp. 109-111.

Vaško, Imrich, "Dohovor. Odkrývanie studničky Milana Rúfusa", *Slovenské pohľady*, 1987, 12, pp. 104-108.

3. Bibliografia sobre poesia eslovaca.

Bagin, Albín, *Hľadanie hodnôt*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1986.

Bakoš, Mikuláš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, Bratislava, 1966 (3^a ed.).

Bakoš, Mikuláš, *Z dejín slovenského verša*, Bratislava, Tatran, 1984.

Brtáň, Rudo, *Poezia Ivana Krasku*, Martin, Matica slovenská, 1933.

Čepan, Oskár, *Literárne bagately*, Bratislava, Archa, 1992.

Hajko, Dalimír, *Okamihy poézie*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1990.

Hamada, Milan, *V hľadání významu a tvaru*, Bratislava, Smena, 1966.

Kraus, Cyril, *Čas literatúry*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1986.

Matuška, Alexander, *Dielo*, I-II, Bratislava, Tatran, 1990.

Miko, František, "Etnografické momenty v literárnom diele", *Slovenské Pohl'ady*, 1967, 1, pp. 110-114.

Miko, František, *Estetika výrazu. Teória výrazu a štýl*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969.

Miko, František, *Text a štýl*, Bratislava, Smena, 1970.

Miko, František, *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*, Bratislava, Tatran, 1973.

Miko, František, *Poézia, človek, technika*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1974.

Miko, František, *Štýlové konfrontácie. Kapitoly z porovnávacej štylistiky*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1976.

Miko, František, *Hodnoty a literárny proces*, Bratislava, Tatran, 1982.

Petrík, Vladimír, *Hodnoty a podnety*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1980.

Pišút, Milan et al., *Dejiny slovenskej literatúry*, Bratislava, Obzor, 1984.

Plutko, Pavol, *Cesta k básnickému tvaru*, Bratislava, Smena, 1979.

Plutko, Pavol, *Poézia, čas, hodnota*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1985.

Slobodník, Dušan, *Cesty k poézii*, Bratislava, Tatran, 1979.

Slobodník, Dušan, *Kontext slovenskej poézie*, Bratislava, Tatran, 1985.

Slobodník, Dušan, *Súradnice poézie*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1985.

Šimonovič, Ján, *Na margo básne*, Bratislava, Smena, 1989.

Šmatlák, Stanislav, *Vývin a tvar Kraskovej lyriky*, Bratislava, Tatran, 1976.

Šmatlák, Stanislav, *Program a tvorba*, Bratislava, Tatran, 1977.

Šmatlák, Stanislav, *V siločarach básne*, Bratislava, Smena, 1983.

Šmatlák, Stanislav, *Dejiny slovenskej literatúry*, Bratislava, Tatran, 1988.

Števček, Ján, *Nové skice*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1982.

Turčány, Viliam, *Rým v slovenskej poézii*, Bratislava, Veda, 1975.

VV.AA., *Dejiny slovenskej literatúry*, I-V, Bratislava, Vydavateľ'stvo Slovenskej akadémie vied, 1958-1984.

VV.AA., *Enciklopédia slovenských spisovateľ'ov*, I-II, Bratislava, Obzor, 1984.

VV.AA., *Dejiny slovenskej literatúry*, I-IV, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľ'stvo, 1984-1987.

VV.AA., *Biele miesta v slovenskej literatúre*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1991.

VV.AA., *Čítame slovenskú literatúru I (1939-1955)*, Bratislava, Ústav slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied, 1997.

Winczer, Pavol, *Poetika básnických smerov*, Bratislava, Veda, 1974.

4. Bibliografía general.

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, Madrid, FCE, 1994.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Madrid, FCE, 1994 (2ª ed.).

Bachelard, Gaston, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, FCE, 1994.

Bousoño, Carlos, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979.

Bousoño, Carlos, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1981 (2ª ed.).

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

Bowra, C. M., *Poesía y política 1900-1960*, Buenos Aires, Losada, 1969.

Brukner, J., y Filip, J., *Větší poetický slovník*, Praga, Československý spisovatel, 1968.

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.

Cohen, Jean, *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982.

Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza editorial, 1996.

Falk, Walter, *Impresionismo y expresionismo. Dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*, Madrid, Guadarrama, 1963.

Findra, Ján, Gombala, Eduard, y Plintovič, Ivan, *Slovník literárnovedných termínov*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1987 (2ª ed.).

Plintovič, Ivan, y Gombala, Eduard, *Teória literatúry*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1987.

Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994 (2ª ed.).

Greimas, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.

Harpáň, Michal, *Teória literatúry*, Bratislava, ESA, 1994 (2ª ed.).

Hrabák, Josef, *Poetika*, Praga, Československý spisovatel, 1973.

Hrabák, Josef, *Úvod do teorie verše*, Praga, Státní pedagogické nakladatelství, 1986 (6^a ed.).

Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

Jayyam, Omar, *Robaiyyat*. Versión española de Zara Behnam y Jesús Munárriz. Madrid, Hiperión, 1993.

Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1972 (4^a ed.).

Krupa, Viktor, *Metafora na rozhraní vedeckých disciplín*, Bratislava, Tatran, 1990.

Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1990 (3^a ed.).

Le Guern, Michel, *Metáfora y metonimia*, Madrid, Cátedra, 1990.

López-Casanova, Arcadio, *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España, 1994.

Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988.

Marchese, Angelo, y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994 (4^a ed.).

Mistrík, Jozef, *Štylistika*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985.

Mounin, Georges, *La literatura y sus tecnocracias*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Mukařovský, Jan, *Cestami poetiky a estetiky*, Praga, Āeskoslovenský spisovatel, 1971.

Núñez Ramos, Rafael, *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992 (3ª ed.).

Presa González, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, Madrid, Cátedra, 1997.

Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Edición de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 1987.

Rubio Martín, Pilar, *Estructuras imaginarias en la poesía*, Madrid, Júcar, 1991.

Sagrada Biblia. Versión de E. Nácar y A. Colunga, Madrid, EDICA, 1964.

Selden, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1993 (2ª ed.).

Štěpánek, V. et al., *Teorie literatury*, Praga, Státní pedagogické nakladatelství, 1966.

Timofejev, L. I., y Turajev, S. V., *Slovník literárnovedných termínov*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1981.

Thomson, George, *Marxizmus a poézia*, Bratislava, Slovenský spisovateľ', 1953.

Tomachevski [Tomaševskij], Boris, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.

VV.AA., *Filosofía de la ciencia literaria*, Madrid, Fondo de cultura económica, 1984.

Vlašín, Štěpán et al., *Slovník literární teorie*, Praga, Československý spisovatel, 1984 (2^a ed.).

Žilka, Tibor, *Poetický slovník*, Bratislava, Tatran, 1984.