

RILKE Y HEIDEGGER: POESÍA Y PENSAMIENTO EN LA OBRA DE CARLOS PINTO GROTE

OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

En este artículo se pone de relieve el equilibrio que existe en la obra lírica de Carlos Pinto Grote (*La Laguna de Tenerife*, 1923) entre lo simbólico y lo filosófico. Para ello se comentan algunos de los aspectos teórico-literarios y filosóficos presentes en las obras de Martin Heidegger y Rainer Maria Rilke que más huella han dejado en la poesía del escritor canario.

ABSTRACT

This paper tries to show the balance that can be found between the symbolical and philosophical contents in Carlos Pinto Grote's poetry (*La Laguna de Tenerife*, 1923). Some literary and philosophical aspects from Martin Heidegger and Rainer Maria Rilke's works that have deeply influenced the Canarian writer's poetry are commented here.

LA DIMENSIÓN SIMBÓLICO-EXISTENCIARIA EN LA POESÍA DE CARLOS PINTO GROTE

La obra lírica de Carlos Pinto Grote (*La Laguna de Tenerife*, 1923) surge en una época de desolación provocada por la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial. Sin embargo, estas contiendas bélicas no serían más que el resultado de una profunda crisis espiritual, iniciada en pleno siglo XIX, y proyectada en el pensamiento occidental con especial énfasis desde las primeras décadas del siglo XX de la mano de diversas corrientes filosóficas que tienen en común la interrogación sobre el ser inmerso en la temporalidad. Sin duda, la obra de Martin Heidegger es una de las que más ha influido, en el ámbito literario, en las diversas oleadas de escritores —y especialmente poetas, para el caso de la lírica hispánica— que han tenido como preocupación central en su obra el drama de la temporalidad en el marco de esa crisis espiritual: “Los tiempos —afirma Heidegger— no son sólo de penuria porque haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están capacitados para ello. Los mortales todavía no son dueños de su esencia. La muerte se refugia en lo enigmático. El misterio del sufrimiento permanece velado. No se ha aprendido el amor”¹. Estas palabras tienen mayor trascendencia si pensamos que fueron pronunciadas por Heidegger —con el significativo título de “Y para qué poetas”— en homenaje a la obra de otro de los pensadores —en este caso poeta— que más influencia ha ejercido sobre el existencialismo filosófico²: Rainer Maria Rilke. Pero esas palabras no son sólo un homenaje a un poeta, sino la confirmación de la importancia que el filósofo alemán concede al arte de la poesía en momentos de penuria moral: “Pero los mortales son. Son en la medida en que hay lenguaje”³. Pronto vio Carlos Pinto Grote el papel que debía jugar la poesía dentro de su propio pensamiento en torno al tiempo y a la muerte, como un camino para autoconocerse a través del lenguaje. Y no es casual, por ello, que de entre las posibles lecturas materializadas en su obra hayamos elegido la de estos dos autores. Si atendemos a la especial impronta reflexiva que caracteriza a la poesía de Carlos Pinto Grote, encontramos una singular síntesis entre lo puramente

filosófico imantado por el pensamiento de Heidegger y el simbolismo característico de la poesía de Rilke. En efecto, en la obra de nuestro autor el tratamiento recurrente (y hasta obsesivo) de la temática del tiempo y de la muerte ha dado lugar precisamente a soluciones de diferente signo que en realidad han convivido durante toda su trayectoria no sólo en el devenir diacrónico, sino en el seno de una misma obra. De un lado hallamos el afrontamiento realista de los temas, lo que ha llevado al autor en ciertos libros a una poesía de marcado acento existencial. El tiempo y la muerte han sido encarados abiertamente, mediante una premeditada desnudez expresiva y con un lenguaje de baja rentabilidad simbólica. En otros casos –la mayor parte de ellos–, el tiempo y la muerte han aguardado un tratamiento simbólico. Bajo esta solución han ido proliferando imágenes que no buscan otro fin que el de *dulcificar* la magnitud de los problemas expresados o incluso eludirlos como tales. Sin que esto signifique la pérdida de un ápice de dramatismo existencial, esta segunda solución es la que obviamente ofrece una mayor riqueza interpretativa en la obra del autor. Como sustitutos de términos o elementos léxicos (“tiempo”, “mañana”, “futuro”, “infancia”, etc.) que *aluden* al Tiempo, aparecerán ahora otros elementos (los símbolos) que lo *eluden*, es decir, que le regatearán sus más crudas acepciones en el plano real con la pretensión de esconder significaciones profundas.

Evidentemente, el tiempo y la muerte, Cronos y Thanatos, aparecerán siempre imbricados en los textos, unas veces en pugna, otras en relación de aparente indolencia. La muerte es, en realidad, la gran eludida, la que el autor pretende escamotear para sí en todo momento. Como afirma Gabriel Albiac, “sólo atravesando sus huellas desplazadas –en metáforas, en mitologías, en símbolos– nos es posible apreciar la feroz herida con que ese muro infranqueable nos marca”⁴.

Pero hay un tercer tema que aborda constantemente el poeta, en apariencia para *conjurar* los peligros de los otros dos, y que viene a confirmar la sentencia arriba citada de Heidegger. Es el tema del amor (*Eros*). Si aquéllos parecen aflorar en la obra de un modo inevitable, de acuerdo a esas pulsiones psicológicas descritas por Freud, el tema del amor, en su

dimensión más superficial, parece emerger con un propósito claro: como antídoto frente a la angustia provocada por la captación del tiempo y de la muerte.

LA COTIDIANIDAD DEL *SER PARA LA MUERTE*

No deja de ser curioso que en una entrevista concedida a la prensa de la época, a propósito de su libro *Muda compasión del tiempo* (1963)⁵, el propio Carlos Pinto Grote pretendiera negar cualquier identificación del libro con las coordenadas del pensamiento existencialista: “No puedo considerarme encasillado –sentencia el poeta– en una determinada tendencia filosófica. La problemática del tiempo y la esperanza están en toda metafísica. Pero esto no tiene nada que ver con el existencialismo”⁶. Indudablemente se trata de una estrategia para desorientar a los lectores del libro, pues lo cierto es que hay numerosas e incluso tempranas alusiones del autor a concepciones cercanas a aquella orientación filosófica. Por ejemplo, en una conferencia pronunciada el 19 de diciembre de 1952 en Las Palmas de Gran Canaria, repetida años después en Tenerife, titulada “Alonso Quesada o la intimidad” (inédita), el poeta se expresa en los siguientes términos:

Es crucial para el poeta el encuentro con la angustia, con esa forma de existencia inacabada, sólo privativa del hombre, con esa incertidumbre de sí mismo que le abre ilimitadas posibilidades. Con esa seguridad de la nada que tiene siempre un poeta, voz eterna y ancestral de lo humano.

En este breve fragmento se manejan precisos conceptos del pensamiento existencialista, no sólo los más familiares al público profano como la *angustia* y la *nada*, sino algún otro que únicamente se hace explícito con la lectura de los libros más relevantes de los pensadores de esa tendencia filosófica, como es el caso del término *posibilidad* que, como es sabido, representa para el existencialismo el factor determinante del recorrido del ser humano ante la vida: podemos elegir en virtud de esa *posibilidad* y esto provoca un sentimiento de *angustia* pues al final de cualquier opción aparece omnipresente la muerte.

Idénticos planteamientos se manejan en otra conferencia pronunciada el 27 de enero de 1953 en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, y titulada “Raíz de nuestro mundo poético” (inédita): “La vida ha pasado de vida a existencia. La existencia está llena de posibilidades de libertad interna, que la externa es sólo un espejismo de libertad, porque es posible su certeza. Pero nuestra libertad de dentro no tiene certidumbre y es sólo eso, posibilidad, y por ello duda, y por lo mismo, angustia”.

Las alusiones son rastreables a lo largo de numerosas reflexiones del poeta a través de su labor ensayística, pero lo son especialmente a través de su poesía. No es descabellado afirmar, por ello, que la mayor parte de la reflexión que subyace en *Muda compasión del tiempo* (principalmente en la sección *Niño. Hombre. Dios*), así como en el libro *En este gran vacío* (1967)⁷, pueda ser abordada desde algunas de las más destacadas teorías filosóficas que alumbran al existencialismo. Junto a las reminiscencias del pensamiento de Soren Kierkegaard, Jean Paul Sartre, e incluso el propio Antonio Machado, destaca indudablemente el concepto heideggeriano de *ser para la muerte*. Recordemos, en síntesis, que para Heidegger el ser humano es el único ser que se puede interrogar sobre sí mismo, y de ahí sobre su existencia. A partir de este interrogante se llega a la conclusión de que la existencia humana es un “ser ahí” (*Dasein*), es decir, un estar arrojado al mundo dentro de los flancos de la temporalidad. La toma de consciencia de esa temporalidad provoca el fenómeno de la angustia, que no es más que hacer evidente la trágica condición del ser humano: el “existir para la Muerte”, de acuerdo con la siguiente premisa: “El fin del ser en el mundo es la muerte”⁸. La angustia es, por tanto, el mecanismo mediante el que captamos la nada.

Evidentemente, la angustia del *existir* está indisociablemente unida a una valoración temporal. Por ello, en *En este gran vacío*, términos de una clara afinidad semántica como *nada*, *vacío* o *negrura* aparecen asimilados a una simbolización específica consistente en resumir el paso de la vida en los tres tiempos de una jornada: *alba*, *tarde* y *noche*, que representarían, por tanto, las etapas vitales del ser humano: *juventud*, *madurez* y *vejez*. El elemento que actúa como “conector” entre los términos referenciales de la

existencia, y los simbólicos de la trayectoria solar, es *caída*, elemento que en varios poemas aviva la estructura dinámica del texto: desde el alba hasta la noche (es decir, hasta la nada) el trayecto se realiza a modo de *caída*. Se acogen a esta interpretación algunos poemas del libro, como el que reproducimos a continuación:

Y se me cae el día desde el alba
y me nace sin fuerzas la mañana.

.....
Cada mañana las preguntas
han crecido,
pesan más, son más altas.
Como si de los sueños recibieran ayuda.

En la noche alguien atrasa ese reloj.
Tarda el amanecer cada día un segundo en llegar
y luego se arrastra
junto a un sol que lento asciende
hasta el final de un mediodía desierto.
Después la tarde. Pienso en la tarde.
Cae. Tan despacio, tan por atajos larguísimos
hacia no sé que fuente, donde el agua
corre.
Sigue el día golpeando la puerta
desde la esperanza.
La noche aparece. El sueño nace.
Me pregunto por un nuevo amanecer.
Y se me cae el día desde el alba (p. 14).

De este modo, las alusiones al concepto de la *nada* siempre aparecen como final de trayecto, como último peldaño de una escalera de descenso. Los ejemplos de este tipo proliferan en ambos libros. Así, en *Muda compasión del tiempo*: “Creía en la nada./Desde la nada/ había llegado. Hacia la nada iba”; “Todo se va a la nada,/ desde la nada surge”; “Después solo, en la nada,/ entre el pino teñido/ de nogal o de cedro, comenzará la lenta tarea de quitarme/ la frágil envoltura de los huesos.”; o “Crecer para la nada/ y nada ser al mismo tiempo”; etc. Idéntica enumeración podemos realizar para *En este gran vacío*: “un espacio de nada, que lentamente avan-

za”; “una minúscula semilla de la nada”; “También en el amor crece la nada”; etc.

La experiencia de la muerte se materializa, no obstante, en tanto que *experiencia cotidiana* del tiempo. En palabras de Heidegger: “La cotidianidad es, en efecto, justamente el ser *entre* el nacimiento y la muerte”⁹. Este aspecto aparece formulado explícitamente en uno de los poemas de la última sección de *Muda compasión del tiempo*, del que sacamos los siguientes versos, versos que además tienen el sello incuestionable de un conocido tópico medieval:

Llamas vivir
a lo que hay en medio.
Esto es pasar.
Vienes de alguna parte
y a otra parte vas (p. 95).

En otros libros de Carlos Pinto Grote, como *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración* (1956)¹⁰ y *El llanto alegre* (1957)¹¹ se muestra la cotidianidad de la muerte al situarse el Uno frente a la muerte del Otro. En la *Elegía*, por ejemplo, la experiencia de la muerte era puesta en evidencia a partir de un suceso determinado, la muerte violenta —e injusta— de un ser humano, es decir, la muerte del Otro. Así ha visto Heidegger la cotidianidad de la muerte en la muerte de los otros:

Este o aquel próximo o lejano ‘muere’. Día a día y hora a hora mueren desconocidos. ‘La muerte’ hace frente como sabido accidente que tiene lugar dentro del mundo. El *factum* de que el “ser ahí” peculiar en cada caso muere siempre ya, es decir, es un ‘ser relativamente a su fin’, se oculta trasmutando la muerte en el caso de defunción de otros que tiene lugar cotidianamente y que en rigor nos asegura con mayor evidencia aún de que uno mismo por lo pronto todavía ‘vive’¹².

Es decir, lo que hay de cotidiano en la muerte “del otro” hace que pensemos que todavía no le “toca a uno”, trampa que contiene en sí misma la angustia de la mortalidad: todavía no le toca a uno, pero la posibilidad de que ello ocurra es evidente, y esto desencadena el drama.

Sin embargo, la muerte de los otros, en tanto hecho cotidiano, no es más que un antídoto contra el drama de la temporalidad. Es, en las obras de Carlos Pinto Grote de su etapa central –*Muda compasión del tiempo, En este gran vacío y Sin alba ni crepúsculo*, especialmente– un elemento disuasorio que de algún modo subsume o relativiza el propio *ser para la muerte*. En *Sin alba ni crepúsculo*, no obstante, el poeta ha actuado de otro modo: el yo finge morir y analiza fríamente tanto sus reacciones como las del Otro. Esta especie de *teatralización* de la muerte, ¿no es en sí misma un modo de exorcismo? ¿No está el autor reclamando su propia muerte, como el Rilke de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. No es exagerado afirmar que gran parte del pensamiento de Rilke se fundamenta en la búsqueda de una vida esencial que eluda los riesgos de la temporalidad. A lo largo de toda su obra, el poeta construye un mundo en el que vivir la vida es vivir la propia muerte. Rebasar las fronteras entre uno y otro ámbito es del todo innecesario pues son las dos caras de una misma moneda. La vida y la muerte forman parte de un único flujo temporal que el ser humano se ha empeñado en ver separado y de ahí su desgracia: todo en la naturaleza vive de esa manera, según Rilke, como se desprende de una carta que éste dirige a Lotte Hepner, fechada el 8 de noviembre de 1915: “si florece un árbol, florece en él tanto la muerte como la vida, y el campo está lleno de muerte, que produce una rica expresión de la vida desde su semblante en reposo, y los animales van pacientemente de la una a la otra... y por todas partes, a nuestro alrededor está la muerte como en su casa y nos mira desde las grietas de las cosas, y un clavo oxidado, que sobresale en cualquier lado de una tabla, no hace día y noche más que alegrarse de la muerte”¹³. Esta teoría da lugar en su obra a un particular panteísmo cuyos símbolos (la rosa, el jardín, el árbol, etc.) parecen representar el devenir temporal como un flujo y reflujo continuo de la vida. Tal simbología resuena en la obra de Carlos Pinto Grote, especialmente a partir de su libro *Sin alba ni crepúsculo* (1967)¹⁴, en el que el protagonista parece transitar entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos como Christine Brahe en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*.

CONSTRUIR LA PROPIA MUERTE

Ya Michel de Montaigne escribió, en el siglo XVI, sobre la necesidad de vivir la propia muerte: “Me contento con una muerte tranquila y solitaria, enteramente mía, concorde con mi vida retirada”¹⁵. Pero es en la obra de Rilke donde se formula con especial lucidez el tema de la propia muerte. En la tercera parte de *El libro de las horas* se puede leer: “Señor, da a cada cual su propia muerte”. Y en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Rilke se expresa así:

Y cuando pienso en otros que he visto o de los que he oído hablar, siempre es igual. Todos tienen su muerte propia. Esos hombres que la llevaban en su armadura, en su interior, como un prisionero; esas mujeres que llegaban a ser viejas y pequeñitas, y tenían una muerte discreta y señorial sobre un inmenso lecho, como en un escenario, ante toda la familia, los criados y los perros reunidos. Si ni siquiera los niños, aun los más pequeños, tenían una muerte cualquiera para niños; se concentraban y morían según lo que eran, y según aquello que hubieran llegado a ser¹⁶.

El tema de la “constucción de la propia muerte” se encuentra presente en la obra de Carlos Pinto Grote de un modo singular a través de los términos *construir* y *habitar*, y en relación directa –en tanto espacio físico y a la vez metafísico, y como símbolo arquetípico del refugio, es decir, como repliegue hacia el mundo interior– con el elemento *casa*. En innumerables ocasiones aparecen en la obra de Carlos Pinto Grote esas expresiones: “Construiré la vida sobre el mar de tu abrazo” [*Cantatas*¹⁷]; “Así construías tu muerte... [*Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración*], etc. Escogeremos los dos primeros fragmentos de un poema de *De los días perdidos* en el que ambos términos aparecen conjuntamente de un modo explícito, en el marco de la simbología de la Morada, para así establecer un contraste entre la dimensión arquetípica y la filosófica en la poesía de Carlos Pinto Grote:

Recorremos la casa que una infancia
construyó a su manera. Galerías,
salones, comedores, gabinetes,
en los que nuestros pasos resonaban
dando misterio al eco. Solos vamos

por el pasado mundo de añoranza
creado en un momento de amargura.

Habita la memoria los lugares
donde pequeñas cosas –una silla,
aquel jarrón de porcelana blanca,
un quinqué ya sin uso, la consola–
se llenaron de amor. Una nostalgia
que nos es querer volver, llena el instante (p. 41).

Heidegger, en un artículo titulado “Construir, habitar, pensar” establece una relación de identidad semántica entre los términos *construir* y *habitar*. En la actualidad, la relación que se establece entre ambos términos es la misma que va de un medio a su fin: ‘construir’, en el sentido de *aedificare*, precedería a ‘habitar’, que sería el fin de aquél: “Así pues, el habitar –dice Heidegger– sería en cada caso el fin que preside todo construir. Habitar y construir están el uno con respecto al otro en relación de fin a medio”¹⁸. Heidegger analiza el significado de ambos verbos y halla, sin embargo, una identidad semántica entre ellos en tanto que ‘construir’ no es sólo *aedificare* sino también ‘cuidar’ en el sentido latino:

El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan* [germ.], el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal: habitar [...]. Los dos modos del construir –construir como cuidar, en latín *collere, cultura*; y construir como levantar edificios, *aedificare*– están incluidos en el propio construir, habitar. El construir, como el habitar, es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo “habitual”¹⁹.

He aquí el significado que tienen esos verbos (intercambiables) en la poesía de Carlos Pinto Grote: habitar es construir la vida, como construir la muerte, pues es el modo de ser del hombre. Allí donde éste habita está construyendo su vida. En el fragmento que hemos elegido ambos términos aparecen amalgamados en el símbolo por excelencia de la Morada: la infancia construyó la casa en cuyos enseres (los objetos o cosas que tanto interesaron a Rilke) se ha confirmado el vivir como habitar. Por eso la casa tiene para Carlos Pinto Grote una valor tanto simbólico como filosófico: es refugio del ser, pero también es el edificio que el ser y el tiempo han ido

construyendo a medida que se ha ido habitando²⁰. De igual modo la vida: “El habitar es la manera como los mortales son en la tierra”, según la sentencia de Heidegger. Así aparece, de modo explícito, en la *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración*:

Así construías tu muerte, amigo único,
frente a la última ventana,
midiendo tu tiempo
la manecilla del reloj angustiado
de un centinela (p. 39).

LO PEQUEÑO, LO ANTIGUO

Uno de los aspectos que tempranamente encuentran lugar en la obra de Carlos Pinto Grote y que da como resultado un cambio de rumbo en la obra de nuestro poeta ya desde *El llanto alegre* (1957) es el interés por el mundo de las cosas, de lo pequeño, de lo insignificante, en clara alusión al valor de lo precedero y lo temporal. En un poema de ese libro se afirma la necesidad de regresar a lo pequeño, a lo insignificante: “No reconoces tantas cosas,/tantas pequeñas cosas...”. Como afirma Emmanuel Levinas, “se huye de la muerte manteniéndose al lado de las cosas e interpretándose a partir de las cosas de la vida cotidiana”²¹. El interés por lo pequeño y por el mundo objetual en la obra de Carlos Pinto Grote revela una lectura atenta de la poesía de Rainer María Rilke, de quien, por cierto, toma el lema que encabeza la primera sección del libro: “A vosotros dirijo mi canto, aves casi letales, del alma”. Es un tópico rilkeano sublimar lo cotidiano y las cosas simples como modo de sobrellevar la realidad. Así se lo expresa Rilke a su amigo Franz Xaver Kappus: “Si se atiene a la naturaleza, a lo sencillo en ella, a lo pequeño apenas visible y que tan imprevisiblemente puede convertirse en lo grande e inconmensurable; si siente este amor por lo insignificante; si con toda sencillez, como un servidor intenta ganarse la confianza de aquello que parece pobre: entonces todo le será más fácil, más integrado y de algún modo reconciliador”²².

Como afirma Otto F. Bollnow, “estas cosas, aun en sus pliegues más recónditos, son transparentes para el hombre, porque en virtud de su esencia no pueden ser algo distinto de lo que el hombre ha depositado en ellas en el momento de crearlas [...]. Rilke se aleja de la agitación y fatiga de la vida social para buscar refugio en el mundo recogido e íntimo de las cosas calladas”²³. Escritor obsesionado por el tiempo en su dimensión metafísica, Rilke halló así en el mundo de las cosas un asidero para la tan ansiada *permanencia* en el mundo. El mundo de las cosas en la obra de Rilke es, según el filósofo Rafael García Alonso²⁴, uno de los “tres tipos de realidades” –las otras dos serían *las leyes* y *el espacio*– que aspiran a permanecer en un mundo en continua transformación. Pero el mundo de las cosas tiene un especial interés puesto que ellas *permanecen* en un universo en continuo cambio al que el propio ser humano está sujeto: desde la cosa más insignificante hasta la cosa por excelencia, es decir, la obra de arte, Rilke ve los signos de la perdurabilidad y de lo auténtico. Esta valorización de las cosas aparece explícitamente, como ya dijimos, en *El llanto alegre* (“Canta a las pequeñas cosas”, se afirmará en ese libro), pero va acrecentándose en obras posteriores hasta hacerse extensible a las cosas antiguas (*De los días perdidos*, 1982²⁵, o *Tienda de antigüedades*, 1997²⁶) y a las obras de arte (*Solo el azul*, 1976²⁷). El trayecto experimentado por Carlos Pinto Grote es idéntico al de revalorización de lo objetual que nos propone Rilke pues, como afirma Rafael García Alonso, las cosas que parecen perdurar a lo largo del tiempo y además tener una cierta vida que habla a los percederos mortales, son “los objetos que se transmiten de unas personas a otras en terrenos más o menos privados. Por ejemplo, las *cosas antiguas* de los palacetes en los que gustaba vivir el poeta”²⁸. Tanto las antigüedades como las obras de arte parecen existir para burlar los signos de lo percedero. Construidos por el ser humano con un fin utilitario o creados con una mera finalidad estética, esos objetos son eternos precisamente porque son bellos. En la obra de Carlos Pinto Grote la presencia de los objetos antiguos, por ejemplo, desata la imaginación del poeta en un *ir hacia atrás* en el tiempo hasta el punto de que tiempo pasado y tiempo presente se funden en un singular proceso de eternización, como en estos versos de *Tienda de antigüedades*:

En los viejos desvanes, en antiguos graneros,
 en los jardines agostados,
 ellas guardan su renacimiento.

.....
 Toca, entonces, la mano,
 lo que yace bajo el tiempo igualador.
 Surgen líneas, colores,
 gastadas lacas, vidrios irisados,
 ámbares amarillos de Sicilia,
 plata vieja de Taxco, el oxidado hierro
 florentino,
 un mármol de Venecia (p. 10).

En estos fragmentos los objetos parecen subsistir por sí solos: el yo poético –oculto en los pliegues del texto– simplemente expone, de un modo drásticamente objetivo, una galería de elementos provistos del don de la ubicuidad y actualizados por un único motor léxico: la *mano*. “Toca, entonces, la mano/ lo que yace bajo el tiempo igualador”. Esos objetos revividos por la mano forman parte de un presente-pasado autónomo, como lo demuestra esa insólita imagen final del poema: ocultos en la oscuridad, los extraños objetos de aquellas estancias se abren a la luz como pétalos de materia dura hecha de tiempo y paradójicamente perdurables en su pétreo condición. Pues como afirma Manuel Ballester, “la más profunda experiencia de la temporalidad no se da en la contemplación de la extensión-duración ya perdida. Tales desiertos los vivifica la memoria, poblando sus vacíos con las figuras de la evocación. Los abismos del pasado, paradójicamente, ofrecen asideros”²⁹.

EL RETORNO RILKEANO A LA TIERRA: PANTEÍSMO VS. RELIGIOSIDAD

Carlos Pinto Grote captó muy tempranamente el lugar que debía ocupar la obra de Rilke en tanto “poeta en tiempos de penuria”, como lo calificara Heidegger. En una de sus primeras conferencias sobre el hecho literario, la mencionada “Raíz de nuestro mundo poético” [1953], Carlos Pinto Grote indaga en los orígenes de la actual poesía hispánica y, aunque no

menciona a Rilke, concluye que sólo mediante un acercamiento a la *tierra* (el leitmotiv de la conferencia es “hay que hablar de la tierra”), a través de una aproximación al drama del continuo ir y venir de la naturaleza y mediante el permanente cambio que sólo en la tierra se consume, debe encontrar el poeta su camino:

Este es nuestro mundo poético, el que hacemos cada día en nosotros mismos, lleno de la tragedia del existir en sí. No nos sentimos vividos por la época. Somos los creadores de la época. El poeta está creando su mundo, ajeno a lo que pasa, al caos, a la crisis, al progreso. Si la historicidad actual conformara la poesía, ésta sería distinta. Cada hombre responde a su época. Ahora no: nuestra época de poesía responde al poeta que le da forma. Pero esto es sólo posible de una manera, cuando la raíz es segura, fuerte. Nuestra raíz lo es, más que las otras porque se hunde en la tierra más y más cada día, única manera de que el árbol resista el huracán.

Del mismo modo había juzgado Heidegger la poesía de Rilke³⁰, en la que el filósofo ve una luz en medio del abismo existencial en el que se ha visto sumida la contemporaneidad. Heidegger cita un fragmento de los *Sonetos a Orfeo*—obra que sin duda alguna Carlos Pinto Grote leyó en profundidad—, que son bastante elocuentes y por ello nos permitimos reproducir aquí:

Rápido cambia el mundo,
como formas de nubes.
A casa, a lo primigenio,
retorna todo lo consumado.

Por encima del cambio y la marcha,
más grande y libre,
dura todavía su canto previo,
dioses de la lira.

No se reconocen los sufrimientos,
no se aprende el amor,
y eso que en la muerte nos aleja,

no se desvela.
Sólo el canto sobre la tierra
consagra³¹.

Heidegger cita estos versos por ver en ellos, es decir, en la poesía (“Aún queda el canto, que nombra la tierra”, dirá el filósofo alemán³²), una esperanza del papel que ésta debe cumplir en un momento histórico de profunda crisis espiritual. Amplias corrientes de la poesía hispánica de posguerra asumieron el problema de la religiosidad en un arco que iría desde la exaltación de Dios hasta su aparente negación. Lo religioso es así motivo lírico en obras de autores de la llamada por Luis Jiménez Martos “Generación poética de 1936”³³, entre los que destacan Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Dionisio Ridruejo. Indudablemente, ante la crisis de valores de la sociedad moderna, muchas orientaciones del pensamiento actual han ofrecido sustento crítico a semejantes planteamientos en el arte y entre ellas, cómo no, ocupa un lugar preeminente la corriente existencial. Por eso la religiosidad de esos autores, desenvuelta entre el maremágnum ideológico del periodo de entreguerras, no está exenta de matices especiales. En este sentido, la obra de Rainer Maria Rilke ha ejercido una enorme influencia en la producción lírica de algunos poetas de la posguerra, entre los que, naturalmente, podemos incluir a Carlos Pinto Grote. Es conocido el interesante puente que la obra del poeta centroeuropeo estableció entre las concepciones existenciales de base filosófica y una religiosidad panteísta muy peculiar, alejada totalmente de la ortodoxia cristiana. En síntesis, Rilke reforzó la teoría anunciada por los alemanes Eckart y Silesius de que Dios no puede existir sin el hombre. Es el hombre el que diviniza todo lo que hay en el mundo, y es aquí donde juegan un papel fundamental la Naturaleza y las cosas sencillas. El hombre debe aparecer integrado en la Naturaleza, *en ella* y no sólo *ante ella*, pues de lo contrario, como argumenta Francisco Bermúdez Cañete, se contribuiría a “una falsa sensación de supremacía y le pervierte [al hombre] en su destino, que es estar (como los animales, pero en un nivel superior) integrado en la Naturaleza como totalidad óptica”³⁴. Este aspecto, según Francisco Bermúdez Cañete, será decisivo para determinar la influencia de Rilke en los escritores de la posguerra. En lo concerniente a Carlos Pinto Grote hay algunos poemas de *En este gran vacío* que alumbran todo lo dicho:

Encontrar,
 en la abonada tierra, en el fértil campo,
 en el cuidado jardín donde las rosas se abren,
 un espacio de nada, que lentamente avanza (p. 30).

He aquí esbozada, en estos versos, una posible vía de exorcismo ante los problemas existenciales: en un proceso de antropologización radicalmente antifrástico, la muerte es provisionalmente asumida desde el punto de partida del amor carnal y terrenal hasta un final no finito representado por el reposo en la tierra y la perpetuación en la descendencia, es decir, la inmortalidad. “En la palabra palpita –argumenta Bollnow, con respecto a Rilke– un sentimiento fundamentalmente panteísta de cercanía con toda la vida de la naturaleza”³⁵. No es otro el sentido que subyace en estos versos de la primera de las *Elegías de Duino* rilkeanas:

Cierto que es raro no habitar más la tierra,
 no usar ya las costumbres apenas aprendidas,
 y a las rosas, y a otras cosas a su manera prometedoras,
 no dar el significado de porvenir humano;
 no ser ya lo que se fue en manos de infinita angustia
 y abandonar hasta el propio nombre
 como un juguete destrizado.
 Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño
 ver que todo lo que se ligaba aletea tan suelto
 por el espacio. Y el estar muerto es trabajoso
 y lleno de repaso, hasta que poco a poco
 se rastrea algo de eternidad³⁶.

El contenido de este poema podría resumir gran parte del sentido de *Sin alba ni crepúsculo*: el abandono de la cotidianidad terrena, la angustia ante la pérdida de la condición humana, la extrañeza y el desasosiego al ver que la vida sigue en el exterior, lo trabajoso que es morir (“Un muerto es un trabajo que hay que hacer”, escribirá Carlos Pinto Grote), y lo costoso de hacer recuento de la vida pasada, y, sólo al final, el hallazgo de un indicio de eternidad.

En la poesía de Carlos Pinto Grote hay dos símbolos que sintetizan su ideario estético en relación al *retorno a la tierra*: la casa y el jardín. Ambos símbolos adquieren en *Sin alba ni crepúsculo* una específica funcionalidad:

en tanto que el jardín representa la unión con la inmortalidad a través del eterno ciclo vital, cuyo máximo exponente es la descendencia, la casa busca idéntico fin a través de la disolución de la personalidad en lo objetual, en lo inerte y, por ello, en lo aparentemente duradero. Es decir, el jardín simboliza lo dinámico, lo creativo, la sangre; la casa, por el contrario, lo estático, lo inmutable, lo sedentario. No en vano esta alternancia de espacios complementarios se materializa en el libro, formalmente, del mismo modo: en tanto unos poemas giran en torno a la poetización del escenario “casa”, otros lo hacen sobre el escenario “jardín”. Veámoslo más detenidamente.

El poema XIX es clave en lo que se refiere a la identificación del poeta con lo vegetal del jardín, es decir, con aquello que emerge renovado desde la tierra. El asunto del poema es, en pocas palabras, el siguiente: los niños, tierna descendencia del poeta, juegan en el jardín familiar y recuerdan, con palabras nostálgicas, la presencia de su abuelo muerto (el poeta). Sin embargo, “unos árboles que nadie sembró nunca”, y por tanto ajenos al proceso de retorno material del poeta, entorpecen esa comunicación unilaterial con la descendencia. Entonces se desata la imaginación simbólica y al poeta le es permitido alzar sus brazos transformados en ramas de laurel, y abrazar a los niños. En esta peculiar metamorfosis es el laurel y no otra especie vegetal la que asume, en tanto que árbol de hoja no caduca, lo perdurable, lo dinámico³⁷. En el poema XXIII vemos una imagen similar: “Una brisa ha movido las ramas de los árboles./ Acaricio sus frentes, les beso”.

La casa, por otro lado, es objeto de una simbolización más detallada que el jardín. En el poema XVI se nombran algunos elementos del hogar *depositarios de lo eterno*, como las “viejas puertas”, “los duros goznes”, “el largo corredor”, o las “verdes persianas”. En el poema XV esos objetos son ahora los de la vestimenta:

También en estas cosas me he quedado.

Espero que comprendan que vivía
De un modo transitorio en este sitio
Y cumplía mi oficio para ellas,
Que seguirán sin mí, quietas, desnudas (p. 43).

El estatismo queda de manifiesto en algunas imágenes como la del retrato, otro objeto perdurable al que se alude en el poema XXI: “Soy un retrato mudo que se mira al pasar”.

La respuesta al deseo de eternización se halla, por tanto, en la disolución del poeta en las cosas, cuya explicitación se hace más evidente a medida que se acerca el final del libro, final también de ese viaje a la tierra:

Y te estás diluyendo entre las cosas
 Porque el tiempo, al pasar,
 Siembra de olvido la memoria.
 Y crece la semilla. Y tú lo sabes
 Viéndote ya lejano (p. 63)³⁸.

Expresión extrema del panteísmo, y síntesis de ambos espacios imaginarios, con sus características de dinamismo y estatismo, es el poema XXVIII. De un lado están el árbol, la hierba, el insecto, la semilla y otros elementos vivos en los que el poeta *continúa su existencia*, metamorfoseado, fundido:

Así continuo, ya sin querer,
 Pero con un atisbo de complaciente instante,
 Por esa vida ajena,
 Sintiendo el mundo de manera distinta,
 Pasiva y vegetal,
 Pero lograda
 Para una forma que en el aire crece (p. 68).

De otro lado, las demás cosas, entiéndase los objetos inermes, identificables con la casa, sostienen, de algún modo, la presencia del poeta:

Las otras cosas,
 De otra manera vivas
 Y en las que me confundo,
 No me recuerdan,
 Aunque me sostienen

Y estoy en ellas vivo.
 Comparto el universo (p. 69).

Y de esta manera se concluye, a modo de final de trayecto, una aventura que encara la muerte y el tiempo mediante una simbolización panteísta de orientación genuinamente antropológica.

NOTAS

- 1 Martin Heidegger, «¿Y para qué poetas», en *Id.*, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Universidad, (2a ed.), 1997, p. 246.
- 2 Me hago eco de la precisión terminológica que hace Otto F. Bollnow (*Rilke, poeta del hombre*, Madrid, Taurus, 1963, p. 28) con respecto al término «existencialista»: «Nosotros utilizamos el concepto de filosofía existencial en un sentido muy amplio, es decir, nos valemos de este nombre para designar un movimiento que abarca y conmueve en estos años [principios del siglo XX] la totalidad de la vida espiritual y cuyas repercusiones se dejan sentir de un modo unitario en las más diversas esferas de la vida. Sin que haya con ello que suponer dependencias externas en una u otra dirección, la filosofía existencial es la expresión de una totalidad que actúa en el subsuelo de un movimiento espiritual que lo conmueve todo».
- 3 *Op. cit.*, id.
- 4 Gabriel Albiac, *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996, p. II.
- 5 Las Palmas de Gran Canaria, colección Tamaragua, 1963.
- 6 Gilberto Alemán, «*Muda compasión del tiempo* no es un libro que pueda encasillarse en el existencialismo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26- XI-1964.
- 7 Madrid, *Ínsula*, 1967.
- 8 Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (2a ed.), p. 256.
- 9 Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, *op. cit.* p. 255.
- 10 Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1956.
- 11 Santa Cruz de Tenerife, [Imprenta Afra], 1957.
- 12 Martin Heidegger, *op. cit.*, p 276.
- 13 Rainer Maria Rilke, *Teoría poética*, ed. de Federico Bermúdez Cañete, Madrid, Júcar, 1987, pp. 125-126.
- 14 Barcelona, El Bardo, 1967.
- 15 Michel de Montaigne, *Ensayos* (ed. de Dolores Picazo y Almudena Montoyo), Madrid, Cátedra (2a ed.), 1992. Carlos Pinto Grote ha expresado en varias ocasiones su admiración por el pensador francés. En un artículo titulado «Lectura de Montaigne» (*Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 5-V-1991) afirma que «leer los ensayos de Miguel de Montaigne ha sido, es y será siempre para mí uno de los mayores goces que lectura alguna haya podido proporcionarme».
- 16 Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Buenos Aires, Losada, 1990 (4a ed.), p. 28.
- 17 La Laguna de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, 1984.
- 18 Martin Heidegger, «Construir, habitar, pensar», en *Id.*, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Odós, 1994, p. 128.
- 19 *Ibid.*, p. 129.
- 20 Desde un punto de vista filosófico, la *casa* en nuestro autor adquiere otra dimensión: es la casa del lenguaje, la casa del ser. En la misma conferencia arriba citada sobre Rilke, Heidegger

- escribe: «El lenguaje es el ámbito o recinto (templum), esto es, la casa del ser» (*Caminos de bosque, op. cit.*, p. 280).
- 21 Emmanuel Levinas, *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 62.
 - 22 Rainer Maria Rilke, *Teoría poética*, Barcelona, Júcar, 1987, p. 36.
 - 23 Otto F. Bollnow, *op. cit.*, p. 162.
 - 24 Rafael García Alonso, «Aproximación a la estética de Rilke», en *Id.*, *Ensayos sobre literatura filosófica*, México, Siglo XXI, 1995.
 - 25 Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Tenerife, 1982.
 - 26 Lanzarote, Cuadernos del Atlas, 1997 (2a ed.).
 - 27 Las Palmas de Gran Canaria, Taller Ediciones J.B., 1976.
 - 28 Rafael García Alonso, *op. cit.*, pp. 55-56.
 - 29 Manuel Ballester, *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo*, Madrid, Taurus, 1980, p. 39.
 - 30 Martin Heidegger, *Caminos de bosque, op. cit.*
 - 31 Citamos la versión que del poema de Rilke aparece en la traducción realizada por Helena Cortés y Arturo Leyte de *Caminos de bosque, op. cit.*, pp. 246-247.
 - 32 *Ibid.*, p. 247.
 - 33 Luis Jiménez Martos, *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
 - 34 Francisco Bermúdez Cañete, «La influencia de Rilke en la poesía española de posguerra», *Nueva Estafeta*, Madrid, mayo de 1982, p. 40.
 - 35 *Op. cit.*, p. 164.
 - 36 *Elegías de Duino*, ed. de José María Valverde, Barcelona, Lumen, 1984, p. 31.
 - 37 Cfr. esta interpretación con la pregunta que se hace Rilke al inicio de su novena *Elegía*: «¿Por qué, si cabe pensar así el plazo de la vida/ como laurel, un poco más sombrío que todo/ otro verde, con pequeñas ondas en el filo/ de cada hoja (como sonrisa de un viento)-: por qué, entonces,/ debe ser lo humano, y, evitando el destino/ anhelar destino...?», *Op. cit.*, p. 81.
 - 38 Cfr., una vez más, con estos versos interrogativos de Rilke: «¿Sabe a nosotros el espacio/del mundo en que nos disolvemos?», *Elegía de Duino, op. cit.*, p. 37